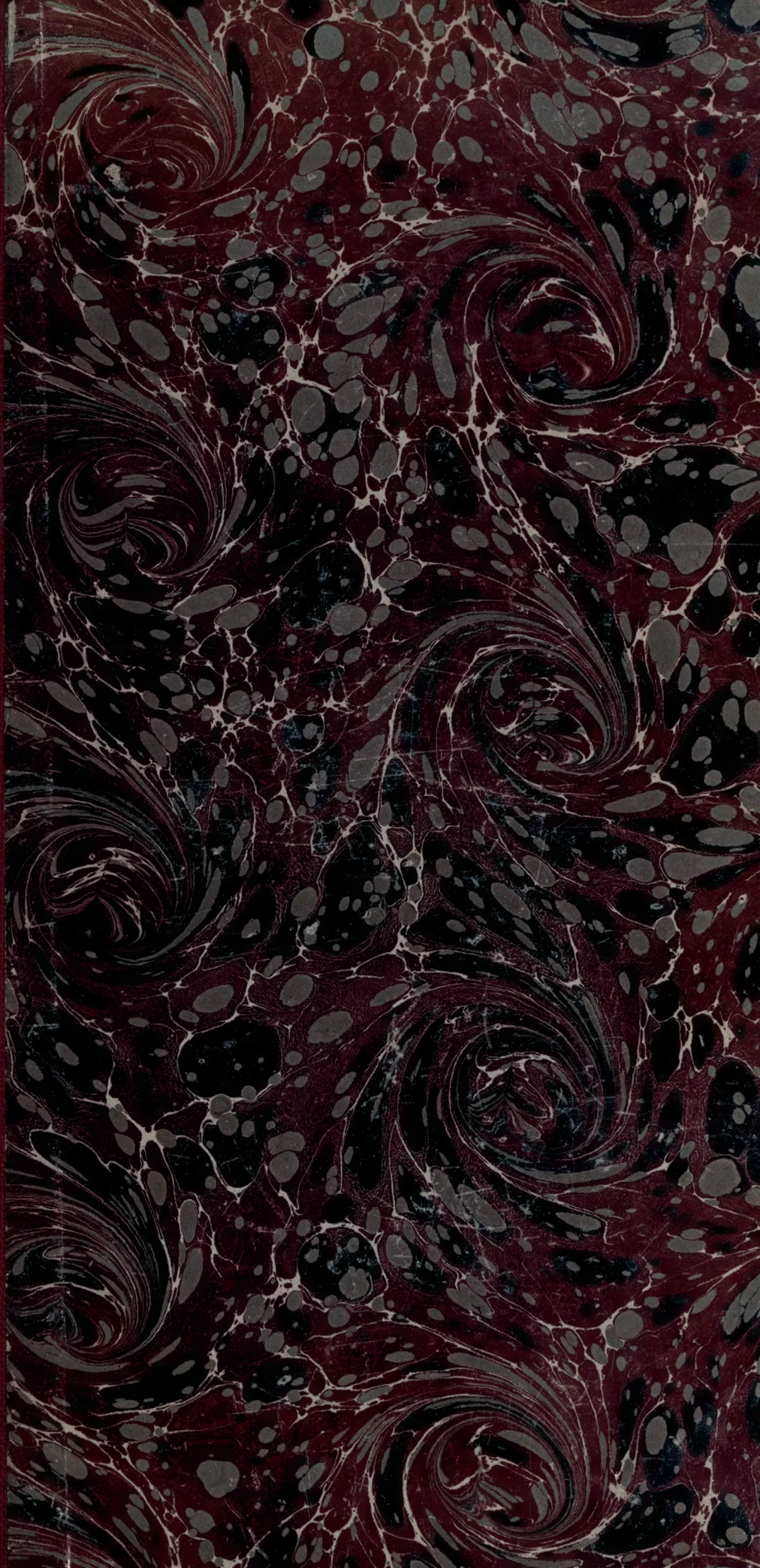


PURCHASED FOR THE

*UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY*

FROM THE

*CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT*

FOR

HISTORY OF ART

# L'ARTISTE

65e ANNÉE — 1895

*NOUVELLE PÉRIODE*

X

IMPRIMERIE

DE LA

SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE

CHATEAUDUN

# L'ARTISTE

REVUE DE L'ART CONTEMPORAIN

---

*SOIXANTE-CINQUIÈME ANNÉE*

NOUVELLE PÉRIODE : TOME X

PARIS

BUREAUX DE *L'ARTISTE*

44, QUAI DES ORFÈVRES, 44

1895

LIBRARY
FEB 23 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

N
2
A8
[ser. 9]
t. 10

## *A PROPOS DE JULES LEMAITRE*

---

### I

Avec nos habitudes plutôt scientifiques, si nous avions voulu réellement faire une « étude » sur Jules Lemaître, nous aurions commencé par relire ses œuvres complètes, — plume en main, comme disait Sainte-Beuve, — pour noter sur des fiches, au fur et à mesure des rencontres, ses expositions de théories générales, ses jugements particuliers, les passages où apparaissent plus clairement ses défauts et ses qualités, ce qu'il nous apprend de vrai et de nouveau, ce qu'il dit de faux ou de déjà connu, ce qu'il a renouvelé par un point de vue mieux choisi, etc., etc. De l'examen et de la comparaison de ces documents, nous aurions peut-être pu extraire un jugement motivé. Juste ? C'est une autre affaire. Du moins, aurions-nous pris, pour le formuler, les précau-

tions élémentaires qu'exige l'emploi de la méthode scientifique, — méthode applicable dans une certaine mesure aux questions littéraires, comme le prouvent les travaux de Brunetière et de Sarcey ; et de Lemaître aussi, quoique rien ne soit plus loin de ses prétentions. Notre but actuel n'est pas de faire un portrait si complètement documenté, mais de traiter occasionnellement, dans une causerie sur un écrivain célèbre, quelques-unes des questions de littérature et d'art qui nous avaient jadis été suggérées, — ou rappelées, — par la lecture de ses ouvrages.

Cette causerie, écrite à l'ombre des arbres, loin de toute bibliothèque, n'aura pour base que des souvenirs, dont quelques-uns commencent même à devenir lointains. La mémoire est une chose si fragile ! Nous avons cependant pour nous d'avoir lu, de tout temps, les trois ou quatre grands journaux ou revues dans lesquels a paru son œuvre entier de critique, de moraliste et de romancier. Nous avons suivi presque au jour le jour, avec une curiosité très vive, aiguisée de sympathie, le développement de ce riche, fécond, souple et ingénieux esprit, vigoureux même et profond à ses heures. Quelques soirées au théâtre nous ont permis d'achever à peu près d'en faire le tour : à peu près, car, d'abord, son domaine a le temps de s'élargir ; et puis, ayant eu à peine quelquefois l'occasion de le rencontrer, nous ne savons pas grand chose de l'homme, sinon qu'il est aussi intéressant que ses livres ; d'aucuns disent même plus intéressant, mais c'est là un éloge qu'on pourrait prendre pour une critique.

Ce qui nous console de l'absence de documents intimes, c'est qu'à notre avis, pour apprécier les ouvrages d'un artiste ou d'un écrivain, il n'y a pas tant besoin qu'on le pense aujourd'hui de s'informer s'il prend du thé ou du café à son premier déjeuner. Que savons-nous d'Homère, sinon qu'il était aveugle ou que peut-être sa vue était excellente ? Eh bien là, franchement, en quoi cette ignorance vous gêne-t-elle quand vous trouvez quelques rares moments de loisir pour relire (dans une traduction, hélas ! en ce qui nous concerne) un passage de l'*Iliade ?* Et si la vie intellectuelle de Léonard de Vinci n'était pas admirablement connue, en quoi la *Joconde* serait-elle moins un miracle pour ceux qui ont appris à la voir avec des yeux de peintre ? Et tant de beaux ouvrages anonymes, les chansons populaires, le portrait de l'*Homme noir* du Salon Carré, les statues du portail nord de la

cathédrale de Chartres, faut-il attendre la biographie complète de leurs auteurs pour les comprendre et les admirer ?

Entendons-nous bien ; je ne prétends pas qu'il n'y ait aucun intérêt à connaître la vie morale et intellectuelle d'un écrivain ou d'un artiste, voire même à lire dans le carnet de son médecin les pages qui le concernent. Peut-être une série suffisamment longue de monographies de ce genre aboutirait-elle, pour l'étude de la physio-psychologie des grands hommes, à des conclusions moins aventureuses que celles des Lombroso et des Nordau. Mais il reste évident, à notre avis, que ces notions nouvelles ne modifieraient en rien la valeur des chefs-d'œuvre de la littérature ou de l'art.

Notre absence de documents sur Jules Lemaître ne va pourtant pas jusqu'à nous laisser ignorer qu'il fut professeur et que les élèves ne s'ennuyaient pas dans sa classe. Mais ce qui l'ennuyait mortellement, lui, c'était de répéter tout le long du jour que Virgile est un grand poète et Démosthène un grand orateur. A cette époque, ses opinions en littérature étaient assez révolutionnaires, non dans la forme, qui chez lui n'est jamais cassante, mais dans le fond. Vous n'auriez pas eu besoin de le presser beaucoup pour lui faire dire que les grands génies du temps passé sont des gens de relations peu commodes, et que plusieurs au moins, parmi eux, profitent d'un classement artificiel décrété une fois pour toutes par de prétendus arbitres du goût. Il était bien près de considérer les solides études de sa jeunesse comme du temps mal employé ; il réservait son souvenir le plus attendri aux écoles buissonnières où son insatiable curiosité l'avait entraîné à travers la philosophie, la poésie et le roman contemporains.

Sa sortie du professorat fut donc une délivrance, oh ! que douce ! Il allait enfin pouvoir jeter aux quatre vents les formules apprises, dire tout ce qui lui viendrait à l'esprit, se détendre intellectuellement, se développer en toute liberté !

Nous avons personnellement passé par là, toute proportion gardée : notre rêve, plus modeste, aussi sincère, était de pouvoir enfin librement faire quelques petites fautes d'orthographe. Mais il n'en faut pas davantage pour nous permettre de comprendre son état d'esprit.

## II

En littérature, il se sentait moderne avant tout : la seule atmosphère où il pût respirer à pleins poumons s'était dégagée de ses libres lectures, de son expérience personnelle, de ses conversations infinies avec les jeunes hommes de sa génération. Quant à sa philosophie, elle se résumait en trois mots : « Tout est vain ». Méfions-nous de ces devises trop courtes, qui ne représentent que la moindre portion de nous-mêmes. Un de mes amis a inscrit en lettres d'or sur un cartouche, dans son cabinet de travail, une courte phrase latine dont la traduction est précisément : Tout est vain ; rien ne vaut la peine de rien ; il faut, dans cette vie mal faite, passer supérieur à tout, détaché de tout... Ce désabusé, quand il explique sa devise, a les grondements d'un ours : c'en est un d'une espèce particulière, au cœur très tendre, qui se livre entièrement, sans s'en douter, dès qu'il rencontre une sympathie ; délicat, cela va sans dire, mais avec des héroïsmes de délicatesse qu'on ne trouve pas toujours chez les dégoûtés de la vie. S'il lisait ce jugement sur son compte, il serait furieux. Il se déclarerait méconnu : il énumérerait les innombrables couleuvres que la vie lui a fait avaler, ainsi qu'à nous tous. Et comme il cache ses meilleures qualités avec une pudeur instinctive, bien des gens qui ont pourtant lu son écriteau se demanderont de qui je veux parler.

Dès le premier jour, en lisant Jules Lemaître, nous avions vaguement soupçonné que son pessimisme était plus sincère que réel. Sincère, oui ; il considérait même ce pessimisme, selon l'usage, comme le signe rare et précieux dont quelques êtres seulement sont marqués. Je l'ai entendu, un jour, dire à une femme peu ordinaire : « Oh ! vous, madame, vous êtes une optimiste ! » et l'expression de sa voix faisait deviner tout un monde de sentiments, où semblait pourtant dominer une pitié sincère, très bienveillante même. Ce à quoi la dame répondit : « Non, je suis une résignée gaie, voilà tout ! » Mais, à cette époque déjà lointaine, ce n'est pas sous cette forme consolante qu'il comprenait la résignation, car il avait écrit quelque part, peu de temps auparavant : « Il y a des résignations et des ironies singulièrement douloureuses ».

Toutefois, n'imaginez pas qu'il posât pour le Prométhée, à l'heure où son nom devint brusquement familier à tous ceux qui lisent. Toucher à tout, goûter à tout, mais ironiquement et sans se laisser prendre à rien, tel était son programme. S'il ne l'affichait pas, il ne le cachait guère non plus, car, en tout, il se donnait le plaisir de dire son sentiment avec une entière liberté.

Il avait la bosse de l'admiration, aurait dit de lui un disciple de Gall, mais non pas celle du respect. Quand il saluait les dieux du jour, ses révérences les plus sincères étaient parfois entremêlées de gestes fugitifs qui ressemblaient à de vagues ébauches de pieds de nez : car son pessimisme se conciliait de la façon la plus heureuse pour lui et pour ses lecteurs avec d'irrésistibles poussées de comique; et nous avons déjà dit qu'il laissait toujours libre carrière à ses impulsions. Sa sincérité lui joua même un assez mauvais tour : comme il avait beaucoup trop d'esprit pour ne pas s'apercevoir que son sentiment, — en quoi encore il ressemblait à beaucoup de monde, — variait quelquefois d'une saison à l'autre sur le même sujet, il mettait une véritable coquetterie à l'avouer ingénûment. Bien mieux, lorsque, à propos d'un livre dont les nécessités du journalisme le forçaient à parler au pied levé, il s'était laissé aller à traiter un point de philosophie morale, il réfléchissait tout à coup que la question était bien complexe et alors il ajoutait, avec une douce raillerie envers lui-même : « Après tout, vous savez, je ne tiens pas autrement à mon idée ; c'est peut-être le contraire qui est vrai ». Et voilà comment certains lecteurs, qui prenaient cela pour une injure personnelle, lui ont fait, un peu par sa faute, une réputation de scepticisme qu'il n'a méritée qu'à moitié, et encore seulement dans les premiers temps. Il étalait ses incertitudes morales avec le même soin que d'autres mettent à les cacher. Bien Français en cela, car notre race est volontiers fanfaronne de ses défauts, des défauts de l'espèce humaine. Et comme on nous prend au mot, de l'autre côté de nos frontières !

## III

Il fit pendant quelque temps de la critique impressionniste, ne se gênant pas pour laisser entendre que notre seul criterium est

dans nos impressions du moment ; préférant les siennes à celles des autres, comme cela est inévitable et comme le font d'ailleurs une infinité de gens infiniment moins bien préparés que lui.

En littérature, il aimait d'abord, chose absolument naturelle, tout ce qui lui rappelait ses premières impressions d'homme ; ensuite, — car on est forcément de son temps et de son milieu, — tout ce qui avait le caractère d'une confession ou, au moins d'une confidence, racontée par un analyste. C'était une grande part de notre littérature depuis Rousseau et l'abbé Prévost, en passant par Balzac, Stendhal et sans doute Baudelaire, jusqu'à Goncourt et Daudet ; mais, si j'ai bon souvenir, il mettait Flaubert au centre.

Pensant, avec Pascal, que l'humanité est comme un homme qui ne mourrait pas et qui apprendrait toujours, il avait un faible pour les écrivains auxquels la connaissance de toutes les philosophies antérieures, y compris les plus modernes, donne une élégance particulière, à condition qu'elle soit unie à un sens littéraire délicat : de là sa sympathie pour Anatole France, Paul Bourget, Renan surtout. Il aurait même volontiers, au moins l'a-t-il dit un jour, préféré aux génies des siècles passés tel ou tel de ses contemporains chez qui il trouvait une conception philosophique plus moderne, donc plus juste, de l'univers.

Ses opinions sur l'importance du point de vue « philosophique » et sur l'absence d'un criterium en littérature ou en art, étaient présentées par lui comme de simples impressions personnelles, très sincères, mais qui n'engageaient pas absolument celles du lendemain. Leur importance n'est pas moindre pour cela et nous les discuterons comme si elles avaient la forme la plus rigidement dogmatique.

N'y a-t-il pas une illusion, d'abord, dans cette idée que, grâce aux progrès de la philosophie, certains contemporains de très grand talent, mais non pas de génie, auraient une conception de la vie et de l'art supérieure à celle des hommes de génie, que Lemaître regardait comme des « monstres divins » un peu « grossièrement intuitifs » ? La remarque contient certainement quelque chose de vrai ; mais, à notre avis, le charme qui provient d'une conception philosophique plus avancée ne doit être goûté que par surcroît, car les idées philosophiques changent d'un demi-siècle à l'autre, et, par conséquent, vieillissent vite. Il faut que la couleur philosophique recouvre des dessous plus généraux et plus humains.

L'un n'empêche pas l'autre, sans doute. Mais il est bon de remarquer que, dans une œuvre littéraire, les qualités les plus caduques sont précisément celles qui confinent de plus près à la philosophie proprement dite, et que les chefs-d'œuvre survivent par leurs mérites purement littéraires ou artistiques, c'est-à-dire par la quantité de vie humaine qu'ils renferment. Que sont devenues, je vous prie, les opinions purement philosophiques d'Aristophane ? Un ramassis de vieilleries, qui étaient presque des vieilleries au temps où il les énonçait. Cela n'empêche pas Aristophane d'être aussi grand que Rabelais, par la seule vertu des trésors de vérité humaine, de vie humaine, renfermés dans ses comédies, — qui sont parfois des farces et même des opérettes grandioses.

Plus une œuvre est grande, plus la quantité de philosophie pure, c'est-à-dire d'opinions partiellement transitoires qu'elle renferme, devient négligeable. Cette règle est tellement générale, que les ouvrages littéraires à substratum philosophique, dans lesquels, par conséquent, l' « Idée » semble devoir primer tout, n'y font pas exception. Ainsi, *Candide,* la satire philosophique par excellence, repose tout entier sur une vérité que M. de la Palisse lui-même n'aurait pas trouvée bien neuve, à savoir que notre monde est loin de la perfection. Si *Candide* est un chef-d'œuvre, ce n'est certes pas pour la nouveauté de son idée fondamentale, c'est pour la merveilleuse puissance dont Voltaire a fait preuve en poussant jusqu'au relief extrême, c'est-à-dire en « exagérant jusqu'à la charge », selon le précepte d'Ingres, les portraits qu'il a pris dans la réalité et dont l'ensemble constitue un morceau de vie humaine; c'est, encore, pour le comique intarissable qu'il a fait jaillir du contraste entre une vérité banale et la phrase célèbre de Leibnitz, d'ailleurs faussement interprétée, sur « le meilleur des mondes possibles ».

Même en dehors des livres à prétexte philosophique, combien d'ouvrages survivent pour des qualités tout à fait étrangères à l'idée qui est censée leur avoir donné naissance ! Lisons-nous *Don Quichotte* pour y chercher la satire des romans chevaleresques du temps ? Non, n'est-ce pas ? Nous sommes aujourd'hui bien loin de ce point de départ, qui fut celui de Cervantès, mais au-dessus duquel lui-même s'éleva de plus en plus en écrivant son livre, à l'inverse de beaucoup d'écrivains, même grands, dont l'inspiration est plus haute et plus riche au début. La première idée de Cervantès avait été

de faire une simple parodie, aussi amusante que possible. Mais son génie fut plus fort que lui : à mesure qu'il avançait dans son travail (écrit au courant de la plume, comme le prouvent les inadvertances dont il est semé), son roman d'aventures, toujours aussi récréatif, sinon davantage, s'éloignait de plus en plus de la parodie pour devenir un roman de caractères. S'avisait-il d'imiter par dérision le style pompeux et boursoufflé de certains romans chevaleresques, il le faisait avec une telle ampleur, que son imitation devenait une page superbe. Les contemporains, ayant les modèles sous les yeux, ne se trompaient pas sur ses intentions malignes ; mais, aujourd'hui, nous avons besoin d'être avertis par le contexte, sinon par une note au bas de la page. Cet élargissement continu de l'inspiration de Cervantès se retrouve dans les deux héros de son drame bouffon. Si le chevalier de la Manche personnifie à nos yeux, dans un type désormais sympathique, l'héroïsme, le détachement absolu de soi-même, le dévouement aux humbles victimes de l'injustice, la foi absolue en la réalité de l'idéal, ce n'est pas, malgré la théorie si ingénieuse de Vacquerie, parce que Cervantès s'était pris d'amitié pour l'enfant de son imagination, tournée elle-même vers l'héroïsme, comme le prouve sa vie ; mais c'est que son génie, plus fort que sa volonté même, le forçait à introduire inconsciemment dans ce personnage, d'abord grotesque, une dose toujours croissante non pas de traits rendus volontairement sympathiques, mais, *ce qui revient au même*, de vérité humaine. On n'a pas assez remarqué, en effet, que le personnage de l'écuyer suit une marche toute pareille et prend, au cours des chapitres successifs, une envergure grandissante. Lui aussi devint de plus en plus humain, sans cesser d'être comique. La plupart des contemporains de Cervantès (comme aujourd'hui les enfants et les lecteurs jeunes, comme Cervantès lui-même, peut-être) n'ont vu dans cette extraordinaire épopée qu'une parodie rendue encore plus amusante par l'opposition entre le bon sens du serviteur et la folie du maître. Aujourd'hui, le côté parodie n'existe plus ; le côté comique lui-même est passé au second plan ; ce qui nous intéresse avant tout, ce sont les deux portraits élargis en types, c'est-à-dire « plus ressemblants que nature », d'un rêveur toqué, généreux, mais avant tout très humainement vivant, et d'un paysan plein de préjugés, de madrerie et de bons sens, très capable d'une affection profonde, mais, avant tout, très humain et très vivant. Bref, nous aimons ce

livre pour les choses que Cervantès y a mises sans presque y songer. Lui seul, il est vrai, pouvait les y mettre : car, enfin, que manque-t-il aux « suites » de *Don Quichotte* qu'on a publiées, même de son vivant ? Ce n'est pas la satire des romans chevaleresques, ni la bouffonnerie des aventures, ni l'opposition de deux caractères déjà connus dont on n'avait qu'à ne pas s'écarter : ce qui y manque, c'est l' « humanité », c'est ce qui fait la *vie* des personnages, rien que cela. Mais cela est tout : le reste n'est rien, ou si peu, surtout après quelques siècles !

Encore un exemple qui nous vient à l'esprit. Cette fois, je vous promets que ce sera le dernier. En écrivant le *Misanthrope,* Molière avait l'intention évidente, et sans arrière-pensée, de montrer combien un misanthrope, c'est-à-dire un pessimiste combatif, est ridicule pour tout le monde et gênant pour ses meilleurs amis. La pièce, prise à ce point de vue, était parfaitement construite ; elle l'était pour les contemporains, qui y voyaient simplement une leçon de philosophie pratique, un encouragement à prendre la vie telle qu'elle est, à hurler même un peu avec les loups pour tâcher de n'être pas trop mordus. Si Molière avait été impitoyable pour Alceste, s'il avait développé à outrance le côté ridicule du personnage, comme n'y aurait pas manqué un auteur superficiel et secondaire, sa comédie serait aussi « bien faite » aujourd'hui qu'elle l'était alors. Par malheur, Molière était un homme de génie, incapable de peindre un seul côté du personnage. En même temps qu'il faisait « du théâtre », il a fait une peinture de caractère. Son Alceste n'est pas, avant tout, un grondeur ; il est, en même temps, un homme. Il a prêté à l'homme aux rubans verts toute la dose de torts et de travers qu'il trouvait nécessaire, sans se croire obligé de lui ôter certains traits qui n'avaient aucun rapport avec le titre de la pièce. C'est pourquoi, avec le temps, l' « intrigue » de la pièce, son idée mère, — on pourrait dire à la rigueur son prétexte, — est devenue la chose accessoire, tandis que le fond du caractère d'Alceste avec son honnêteté intransigeante, avec sa faiblesse si tendrement humaine vis-à-vis d'une coquette, est devenu le principal. Aujourd'hui Alceste est sympathique comme Don Quichotte et la comédie dont il est le protagoniste est devenue une pièce « mal faite », puisqu'elle cherche à prouver une chose inacceptable pour nous, à savoir qu'Alceste est ridicule. Une fois assis dans son fauteuil d'orchestre, le spectateur est à peu près incapable de se dédoubler;

il accepte la direction que lui impose l'auteur, comme, en chemin de fer, il est la chose du mécanicien ; par contre, il exige qu'on le mène droit, et, si le mécanicien le fait dérailler ou le ballotte seulement un peu trop à droite ou à gauche, il se sent horriblement gêné. Quand l'auteur dramatique déraille, c'est presque toujours faute de logique ; parfois, comme le prouve l'exemple du *Misanthrope*, c'est par excès de génie. Ce dernier cas est beaucoup plus rare.

## IV

Un mot sur la question du criterium. Le Lemaître des premiers temps disait que, si les œuvres restent les mêmes, le « miroir » dans lequel elles se reflètent varie indéfiniment, d'un siècle ou d'une année à l'autre, d'où l'impossibilité d'établir une doctrine esthétique. Nous venons pourtant d'étudier un des cas où le miroir a changé, non pas faute d'un criterium, mais à cause de l'existence d'un criterium supérieur qui a fait passer au premier plan les qualités les plus élevées de l'œuvre.....

Lemaître lui-même, malgré le dilettantisme très tolérant de sa doctrine générale, plutôt négative, a eu quelquefois l'occasion d'invoquer un criterium, celui-là même qui nous sert et qui a servi à beaucoup d'autres.

Voici, par exemple, ce qu'il a dit un jour à propos de Racine, sinon textuellement, au moins en substance, — mais dans tous les cas, en bien meilleurs termes, car nous citons de mémoire : — « Racine est éternel, ou, ce qui revient au même, contemporain de toutes les époques de la race française. Ce qui chante dans son œuvre, c'est notre âme, et c'est aussi celle de nos ancêtres les plus reculés ».

Eh bien, voilà la question parfaitement posée, c'est-à-dire déjà résolue dans le sens de l'opinion universelle. Ce qui vient d'être dit de Racine, on peut le dire de tous les génies vraiment grands, car tous, au moins dans leurs chefs-d'œuvre, ont fait vivre des personnages qui ont une âme pareille à la nôtre. Ce que nous retrouvons chez eux, c'est la race humaine tout entière ; et la partie périssable de leur œuvre sera naturellement celle où ils auront dépeint des sentiments trop locaux ou trop exclusivement momentanés, c'est-à-dire accidentels et non plus éternellement humains.

L'humanité, quand elle élève au rang des dieux tel poète ou tel artiste, de préférence à tel autre, est donc mue par un instinct très profond et très sûr, au moins dans les grandes lignes.

Je sais bien qu'il est fort commode de dire comme cela, après coup, pourquoi une œuvre a survécu à tant d'autres. C'est un peu le procédé de Virgile prédisant les destinées de Rome. Le poète aurait eu moins de chances de tomber juste s'il était né seulement cinq à six siècles plus tôt. Le difficile est de prédire avant. Mais cela est-il vraiment tout à fait impossible, et ne peut-on pas au moins le tenter en s'efforçant de faire, dans un livre contemporain, le départ entre ses éléments passagers et ceux qui sont plus durables ? En fait, on ne peut pas écrire un seule ligne de critique sans avoir la prétention, consciente ou inconsciente, de dire *pourquoi* l'ouvrage dont on parle mérite qu'on s'occupe de lui, à l'exclusion de tant d'autres dont on ne s'occupe pas.

Jules Lemaître, malgré son appréciation du génie de Racine, doute fort de l'existence d'un criterium de ce genre. — « J'adorais jadis, dit-il à peu près, Hugo, Musset, qui me sont aujourd'hui presque étrangers, mais j'adore Lamartine. Quel est celui de vous qui n'a pas éprouvé quelque chose de pareil ? La critique ne peut donc être qu'un exposé d'impressions fugitives. » Au premier abord, ce coup droit est difficile à parer. Pourtant, si l'on y réfléchit, les oscillations particulières de notre goût sont moins inquiétantes qu'elles n'en ont l'air. Il serait grave, sans doute, d'avoir commencé par aimer Corneille pour préférer ensuite Bouchardy ou Victor Séjour : celui dont l'esprit aurait parcouru cette singulière trajectoire devrait-il être pris au sérieux, s'il prétextait que c'est son droit de changer d'opinion, qu'il n'y a pas de criterium, que l'homme est ondoyant et divers ? Mais avoir eu de la prédilection d'abord pour Corneille, puis pour Racine ou Shakespeare, ou inversement, qu'est-ce que cela prouve, sinon que les trois dramaturges sont à peu près également admirables ? Vous vous êtes fatigué du pâté d'anguille, soit, mais si vous l'avez aimé, vous devez logiquement admettre que le pâté d'anguille est un mets excellent, quoique vous n'en mangiez plus. Ainsi peuvent se concilier, aussi bien en cuisine qu'en littérature, deux choses en apparence contradictoires, les règles très peu flexibles du « goût » et les variations infinies de nos goûts.

Ces variations sont infiniment plus rapides et, par suite,

infiniment plus faciles à étudier dans le domaine de l'art que dans celui de la littérature, car on a besoin de plusieurs heures pour lire un livre, et trente secondes suffisent pour voir un tableau. Il y a des jours, chacun l'a constaté, où tous les chefs-d'œuvre du Louvre paraissent mornes, éteints, quoique le ciel soit très pur et le soleil brillant. D'autres fois, une disposition particulière, un besoin spécial de votre esprit vous entraîne vers certaines œuvres : vous passez à travers le Salon Carré sans jeter même un coup d'œil sur les merveilles qu'il renferme, et vous allez tout droit, par exemple, aux Primitifs italiens, pour en admirer le modelé si ample dans sa précison un peu sèche ; ou bien, préférant l' « enveloppe » à la précision, vous vous délectez longuement devant la grandiose morbidesse de l'*Antiope*, à moins que vous ne préfériez aller retrouver sous les vieux vernis, dans le *Bon Samaritain* de Rembrandt, la caresse du soleil imperceptiblement voilé par les vapeurs légères d'un après-midi hollandais. Ce jour-là, sauf peut-être le *Saint Jean-Baptiste* ou le portrait de *Balthazar de Castiglione*, les chefs-d'œuvre de Raphaël pourront vous laisser à peu près indifférent : leur tour viendra une autre fois.

Et quand vous serez tout à fait en état de grâce, vous irez vous recueillir devant le plus grand de tous, le plus profond et le plus haut, le plus raffiné et le plus simple, le plus précis, sans comparaison, mais aussi celui qui a mis dans ses ouvrages le plus de mystère et de charme : Léonard de Vinci.

Mais, dans des états d'esprits si divers, vous vous apercevez toujours que, plus un certain genre de qualités vous émeut, plus il y a de chances pour que des beautés d'un autre ordre vous laissent froid. Nos facultés admiratives semblent ne pouvoir s'étendre en profondeur qu'à condition de se restreindre en surface.

Faut-il en conclure que le Beau n'ait pas de règles ? Qu'il dépende uniquement de nos dispositions accidentelles, capricieuses et dansantes comme le niveau d'une mer agitée ?

Non : les chefs-d'œuvre que nous n'aimons plus, nous les aimerons peut-être encore, et dussions-nous, pour des raisons intérieures, personnelles, intimes, ne plus jamais les voir avec le même plaisir, c'est assez que nous les ayons admirés longtemps et avec ferveur : ils étaient admirables, ils le sont toujours. Notre Moi de jadis a raison contre les dégoûts de notre Moi nouveau.

Nous aimons, à la fois ou tour à tour, peu importe, des chefs-d'œuvre qui méritent également d'être admirés. Également, ou à peu près : il sera permis ensuite de discuter sur les nuances.

## V

Cette conclusion, si elle est juste, restreint déjà beaucoup le champ des querelles possibles sur le criterium dans l'Art, sur les règles du Beau. Nous croyons qu'il y a moyen de serrer la question de plus près.

Les traités du Beau sont nombreux et renferment beaucoup de pages remarquables ; mais, quand les philosophes et les esthéticiens ont voulu enfermer la définition du Beau dans une seule formule, ils n'ont pu le faire qu'au moyen de simplifications qui rendaient celle-ci très vague. Voici les deux meilleures définitions connues :

— Le Beau, c'est l'unité ;

— Le Beau, c'est la splendeur du Vrai.

Mais qui ne sent qu'elles demanderaient des explications sans fin ? Et c'est ici que la difficulté commence, car ceux qui les ont découvertes, guidés seulement par un instinct assez sûr, n'ont pas donné de suffisantes explications complémentaires.

Depuis longtemps, nous avions senti que l'étude des principes du Beau fait partie des sciences naturelles et que la solution du problème relève uniquement de l'observation. Les théories métaphysiques du Beau ont fait leur temps, ainsi que beaucoup d'autres, métaphysiques sans en avoir l'air, qui s'appuient sur un procédé d'observation artificiel et incomplet. Le procédé vraiment scientifique consiste en ceci : ne pas rester dans le vague, éviter les mots mal définis et rechercher comment chaque forme du Beau, spéciale à chaque domaine de l'art (musique, architecture, etc., etc.), est comprise par ceux qui vivent uniquement dans chacun de ces domaines. En termes plus précis, écouter parler *sur leur art particulier* les grands architectes, les grands peintres, les grands sculpteurs, les grands compositeurs, les grands exécutants (chanteurs, violonistes, pianistes, comédiens, etc.), et chercher à voir s'il y a quelque chose de commun entre leur façon de comprendre le grand art.

Eh bien, le trait de lumière a jailli pour nous quand nous avons constaté que, dans tous ces domaines, dont plusieurs

semblent être séparés par d'épaisses murailles, *les règles générales du grand art sont les mêmes !*

Bien mieux, les représentants de diverses formes de l'art énoncent ces règles presque absolument *dans les mêmes termes !*

Lisez cette formule :

« Établir de grandes masses, de grandes lignes simples. Sur ces lignes, sur ces masses essentielles, distribuer les lignes, les masses secondaires de telle sorte que celles-ci s'y ajoutent sans dommage pour la silhouette ou la proportion choisie. De même pour les détails tertiaires, pour les ornements, en tenant toujours compte de la subordination du détail à l'ensemble ».

Si vous montrez cette formule à un architecte, il vous dira sans hésiter : — C'est là ce qu'il faut faire pour construire un chef-d'œuvre architectural. Palais, temple, arc-de-triomphe, château-fort, maison de plaisance... la règle est la même.

Maintenant, faites-la lire à un musicien : il pensera que vous avez voulu résumer les conditions rigoureuses de la composition d'un chef-d'œuvre musical.

Et ainsi de suite : le grand exécutant qui chante ou joue un morceau, le grand acteur qui interprète un rôle réalisent intégralement la même formule.

Et il en sera de même, à des nuances près, pour la peinture : Chardin, dans ses natures mortes, n'a pas procédé autrement ; Corot a mis cette formule dans ses paysages ; il l'enseignait à ses élèves en employant les mots : lignes, silhouette, masses, relation des détails avec l'ensemble. La distribution des masses de lumière et d'ombre ne suit pas d'autre loi dans les chefs-d'œuvre de Rembrandt. S'il s'agit d'une peinture plus uniformément claire, comme les compositions de Puvis de Chavannes, la loi reste vraie pour les valeurs de ton, comme pour les lignes des figures, des groupes, du paysage.

Il ne faut pas d'autre formule pour faire un chef-d'œuvre, même avec une figure isolée. Ce que les peintres entendent par « construction », « grande ligne », « grande forme », « enveloppe », c'est précisément la subordination des détails à l'ensemble.

Et si vous remplacez une figure par une simple tête, la règle ne sera pas moins applicable. Voyez comme elle s'affirme dans le portrait de femme qu'Henner a exposé au Salon, cette année : rien, ni dans le fond du tableau, ni dans le vêtement et le voile

aux plis sobres, n'empêche l'attention de se concentrer sur la tête, qui est nécessairement le point essentiel; et, dans le visage même, les menus accidents de couleur et de forme s'atténuent juste à point pour laisser jouer le premier rôle au ton général, ainsi qu'aux lignes et aux masses principales, qui expriment le *caractère* de la figure.

Un jeune artiste disait : « Je veux traduire, dans le portrait que je fais, l'âme de mon modèle ». Le grand peintre auquel il s'adressait lui répondit : « Commencez par traduire la forme de son nez : c'est déjà assez difficile ! » Cette boutade avait un sens profond : il est *impossible,* en effet, d'exprimer l'âme ou le caractère de quelqu'un, autrement que par la forme *exacte* des traits de son visage. Tout ce peut faire l'artiste, c'est de choisir l'attitude et l'éclairage qui rendent le caractère plus saisissable. L'essentiel sera toujours d'avoir un grand talent ou du génie, c'est-à-dire d'être capable de copier fidèlement la nature en conservant la « grande forme » et en atténuant les détails secondaires.

— Alors, c'est cela, le génie du peintre ou du sculpteur ?

Après une quarantaine d'années de lectures, de réflexions, de promenades dans les musées des deux mondes, de conversations avec les plus grands artistes contemporains, de stations devant les photographies de la maison Braun, qui valent bien des voyages, nous sommes arrivé lentement, mais irrésistiblement, à la conviction que le génie du peintre ou du sculpteur, que le génie, en général, « c'est cela », tout bonnement.

Mais l'essor du rêve ?..... la faculté de concevoir un sujet ?..... la philosophie de ce sujet? l'imagination qui invente et distribue les personnages d'une composition vaste et riche ou même d'une longue série de compositions? Qu'en faites-vous ?

Toutes ces qualités sont excellentes, admirables, nécessaires, quand on doit couvrir les voûtes et les murailles de la Chapelle Sixtine, du Vatican et de la Farnésine; et il va sans dire que, toutes choses égales d'ailleurs, l'artiste a plus de mérite à peindre ces immenses surfaces qu'à mettre dans un petit panneau une seule figure ou un simple portrait en buste. Mais cela est vrai *toutes choses égales d'ailleurs* et non autrement. Aussitôt que les qualités essentielles diminuent d'une façon notable, aussitôt que la « formule » du grand art cesse d'être rigoureusement appliquée, toutes les autres qualités, si importantes qu'elles soient, deviennent peu de chose.

Voyez Chenavard, qui vient de mourir. Parmi ses confrères de l'art pictural, connaissez-vous une âme plus haute, plus désintéressée, plus enthousiaste, une imagination plus féconde, un esprit philosophique mieux préparé aux grands sujets! Il a eu pour contemporain Courbet, homme sans érudition, presque sans instruction littéraire, qui disait : « Il faut peindre comme le bœuf trace son sillon », et qui faisait comme il disait. A présent, tous deux sont disparus, laissant comme avocats, pour plaider leur cause devant la postérité, l'un ses ouvrages, l'autre ses rêves grandioses, dont un seul a été réalisé : il s'appelait, je crois, la *Fin des Dieux*. Comme penseur, comme philosophe, comme poète, Chenavard est de beaucoup le plus grand; mais, comme peintre, Courbet est à cent coudées au-dessus de lui. Un sonnet, même avec quelques défauts, vaut souvent mieux qu'un long poème. C'est que Courbet, au moins dans ses chefs-d'œuvre, a travaillé selon la « formule », cette formule qui exprime en particulier la tradition transmise par les grands peintres.

Maintenant, en sculpture... N'insistons pas. C'est trop évident.

## VI

Nous n'avons pas encore prononcé un mot qui semblait devoir s'imposer avant tout, le mot : Vérité. Quel est le rôle de la vérité dans l'art?

Il est assez effacé dans l'architecture, quoique le caractère d'un monument et la distribution de ses parties ne soient pas arbitraires, ayant le devoir d'être d'accord avec sa destination. En musique, il n'y a de place pour la vérité que dans une relation réelle, mais vague, avec les sentiments humains. Son rôle s'affirme bien davantage dans la musique chantée, dramatique, descriptive.

Mais la vérité devient un élément nécessaire, indispensable, dans toutes les formes de l'art qui ont pour moyen l'imitation de la nature. Comment se fait-il que notre « formule » générale (qui n'est pas à nous, répétons-le encore, mais qui résume les formules particulières de toutes les formes de l'art) ne contienne pas la plus petite allusion à cet élément si important?

Il y a deux réponses à faire à cette question :

D'abord, entre artistes, dans tous les arts d'imitation, le mot Vérité et la chose qu'il représente sont sous-entendus. Les idéa-

listes eux-mêmes, malgré leur nom, prisent si haut la vérité, que les plus grands d'entre eux, les Phidias, les Raphaël, les Léonard, sont en même temps les plus grands naturalistes, les plus grands réalistes qui aient jamais existé. Personne plus qu'eux n'a serré de près la nature.

Ensuite, par une concordance inattendue, mais parfaitement certaine, la « formule » générale, qui renfermait déjà tant de choses, renferme encore, par dessus le marché, la loi de la vérité. Ceci demanderait de longs développements, des chapitres nombreux, peut-être un volume bourré d'exemples et surtout de photogravures, d'après les chefs-d'œuvre des maîtres. Ce que nous avons dit tout à l'heure du portrait d'Henner et les alinéas suivants permettent un peu d'entrer dans notre pensée à ce sujet. Contentons-nous d'ajouter, en thèse générale, qu'il est *impossible* de copier *fidèlement* un objet, le corps humain, une silhouette de montagnes, une grappe de raisins, n'importe quoi, si l'on ne subordonne pas absolument dans sa copie les petits détails aux grands, et, d'une façon générale, les détails à l'ensemble. Aussitôt que les détails prennent un peu plus de place qu'il ne convient, la représentation de la nature devient inexacte et l'œuvre d'art baisse d'autant. Tel prétendu « grand dessinateur », qui a la réputation d'être « impeccable » et qui connaît aussi bien que personne les proportions du corps humain, le nom et la place du moindre muscle, ignore ce que c'est que la grande ligne, la grande forme. Il croit faire du grand art et il voit la nature par le détail, ce qui est la plus sûre manière de tourner le dos au grand art.

Des personnes scrupuleuses pourraient nous demander si la généralité de notre formule ne serait pas un trompe-l'œil provenant de quelque métaphore. Ne parle-t-on pas couramment, par exemple, de la « gamme » des couleurs? Mais non : les artistes ne raisonnent pas comme les philosophes. Ceux-ci veulent généraliser à tout prix; c'est leur mission, c'est leur fonction; et l'histoire tout entière de la philosophie prouve qu'ils n'ont ordinairement obtenu leurs apparentes synthèses qu'à condition de vider de leur sens particulier certains mots, devenus ainsi très généraux. Mais les artistes ont pris un chemin tout différent : au lieu de chercher des généralisations, ils ont, au contraire, particularisé les questions d'art : chacun d'eux, — sauf exceptions, car il y a des philosophes partout, — s'est confiné dans le domaine qu'il

avait en commun avec ses confrères immédiats. Le vocabulaire des architectes ne vise que l'architecture ; celui des musiciens, que la musique ; et ainsi de suite.

Si donc les artistes des diverses catégories sont arrivés à une formule identique, ce n'est pas par des concessions mutuelles, par l'emploi de mots vagues qui joueraient le rôle de maître Jacques; c'est bien parce que toutes les formes de l'art sont soumises à un principe commun. Leibnitz aurait vu là-dedans une harmonie préétablie entre les divers domaines de l'art. On doit y voir, en tous cas, un fait indéniable. S'il fallait à toute force l'expliquer, il faudrait sans doute se souvenir que l'organisation humaine est *une*, malgré d'infinies nuances.

C'est bien par l'unité de l'organisation humaine, semble-t-il, qu'on doit expliquer la ressemblance qui existe entre les formes primitives des arts plastiques dans tous les temps et dans tous les pays. Y a-t-il rien de plus prochement apparenté que la sculpture égyptienne des premières dynasties, les plus anciens spécimens de la sculpture chaldéenne, la sculpture grecque de la première moitié du V^e^ siècle, la sculpture française du XII^e^ ? En musique, tout le monde admet aujourd'hui l'identité de gamme des peuples les plus éloignés les uns des autres, l'analogie frappante des mélodies populaires européennes, hindoues, chinoises, javanaises, voire dahoméennes. Et la marche rapide du développement de l'harmonie n'empêchera pas les Palestrina, les Bach et les Wagner de traiter en confrères, en *égaux*, s'ils les rencontrent dans les Champs-Élyséens, les auteurs inconnus des mélodies de plain-chant du moyen-âge.

## VII

La « formule » des artistes, si on veut seulement l'interpréter dans le sens convenable, s'applique aussi exactement à la littérature, — qui est pourtant le plus complexe de tous les arts, étant donné l'élément de philosophie morale qu'elle renferme.

En littérature, subordonner le détail à l'ensemble, ce n'est pas seulement rechercher l'indispensable *unité d'impression*, c'est reléguer à leur place les détails d'observation secondaires, tout ce qui a un caractère accidentel, local, dans l'espace ou dans le temps ; c'est donner la prépondérance à tout ce qui est général, éternel,

— autant que quelque chose peut être éternel sur notre pauvre globe.

Il y aurait, là-dedans, à relever bien des malentendus. Des écrivains d'une haute valeur, auxquels nous n'avons jamais marchandé notre admiration, semblent être d'un avis tout à fait opposé, quand ils disent que l'art en général et la littérature en particulier doivent être « modernes ».

L'opposition n'est qu'apparente. Toutes les littératures sont forcément « modernes », c'est-à-dire de leur temps, si ce mot signifie que l'art véritable est fondé sur l'observation de la nature et de l'humanité. Homère a conté des aventures qui s'étaient passées trois siècles avant sa naissance : mais où donc a-t-il trouvé le modèle du parfait soldat, Achille ? du parfait politique, Ulysse ? du vieillard idéal, Nestor ? du parfait insulteur, Thersiste ? et de quelques autres ? Parmi ses contemporains, tout comme un écrivain de génie le retrouverait facilement aujourd'hui parmi les nôtres.

Je sais bien tout ce que le principe : « Soyons modernes », contient d'excellent. Quand il ordonne l'étude attentive, directe, immédiate, du milieu dont nous faisons tous partie, on ne saurait assez l'approuver, puisqu'il réagit contre le procédé des gens sans talent, fort improprement appelés « académiques », qui croient que le comble de l'art est de mettre sur pied, selon les règles de la mesure et du goût, des personnages fabriqués avec les réminiscences de leurs lectures. Mais la formule, comme toutes les formules littéraires et artistiques, vaut juste autant que valent ceux qui s'en servent. Tout imitateur sans talent, imitât-il un contemporain, est « académique » dans le mauvais sens du mot. Quant aux maîtres eux-mêmes du roman d'hier et d'aujourd'hui, ceux d'entre eux qui ont mis au premier rang de leurs soucis l'observation des phénomènes moraux actuels, sont-ils bien certains de laisser dans leurs œuvres la caractéristique complète de notre temps ? Ils auront fourni là-dessus d'importantes données : mais sera-ce uniquement par les traits qu'ils auront notés avec intention ? Non ; ce sera encore et, qui sait ? ce sera peut-être surtout par les renseignements qu'ils auront mis dans leurs livres sans y songer. Cette vérité, que certains trouveront paradoxale et qui semblera évidente à certains autres, ressort clairement de la lecture des chefs-d'œuvre du passé. Le portrait des seigneurs de la

cour de Louis XIV ne se trouve-t-il pas aussi bien chez Racine, qui *voulait* faire parler des héros grecs, que chez Molière, qui peignait ses contemporains d'après nature ? Et le XVIII^e siècle, ce n'est pas chez Restif de la Bretonne que nous allons le chercher, quoique aussi cet écrivain ait aussi travaillé d'après nature. Plus près de nous, Lamartine, George Sand, idéalistes s'il en fut, ne nous apprennent-ils pas sur l' « état d'âme » de leurs contemporains beaucoup de choses que Balzac lui-même n'a pas songé à montrer ? Et (toute assimilation irrévérencieuse mise à part), il nous semble que la génération prochaine, si elle s'informe des sentiments ou des rêves de certaines femmes non vulgaires de la fin de ce siècle, trouvera peut-être quelques documents à glaner dans les œuvres d'une femme, Henry Gréville, qui n'a pourtant jamais eu l'ambition de faire des « instantanés ».

Du reste, sans aller jusqu'à prétendre que la postérité dédaigne de connaître dans le détail la forme particulière des idées et des sentiments d'une époque donnée, nous croyons qu'elle s'intéresse encore davantage à des choses plus générales. Si nous ne savions pas, par exemple, que le portrait d'Erasme du Louvre est le portrait d'Erasme, nous le regarderions avec d'autres yeux, — uniquement avec des yeux de peintre ; — mais nous continuerions à affirmer que c'est le chef-d'œuvre d'Holbein, parce qu'on a bien rarement reproduit avec une aussi large fidélité le visage d'un homme, d'un homme quelconque. Pour revenir à la littérature, si Flaubert, les Goncourt, Zola, Daudet, Ferdinand Fabre, Loti, etc., ont été modernes jusqu'aux moëlles, ils ont été en même temps autre chose : leur observation a pénétré profondément sous la surface de ce qu'ils regardaient ; et leurs chances de survie, qui viennent de là, sont exactement proportionnelles à l'importance des observations durables, vraies pour tous les temps, vérifiables en tout temps, qu'ils ont puisées à la source commune.

D'autres écrivains resteront, qui n'ont pas songé à être « modernes », pas plus que Racine ou Lamartine, mais qui le sont forcément. Loti est moderne, non pas de propos délibéré, mais parce qu'il est bâti de façon à « ne pas pouvoir », c'est lui-même qui le dit, écrire autre chose que ce qu'il a vu. Leconte de Lisle et de Hérédia n'ont traité presque absolument que des sujets anciens ; le Flaubert de *Salammbô* est dans le même cas : cela ne les empêchera pas, vis-à-vis de nos petits-neveux, d'avoir été de

leur temps, beaucoup plus de leur temps que tel écrivain superficiel qui, pour être sûr de sa propre modernité, noterait exclusivement ce en quoi sa génération *diffère* de la génération précédente.

Nous voilà bien loin de Jules Lemaître et l'association des idées nous a joué un vilain tour... Mais, avec un peu de machiavélisme et d'aplomb, il serait facile de prouver que nous en sommes tout près. En effet, Jules Lemaître sait mieux que nous ces vérités, que nous n'avons eu le mérite de découvrir. N'a-t-il pas dit, en parlant de Racine et à propos d'autres aussi, plus d'une fois et dès le début, que les chefs-d'œuvre sont chefs-d'œuvre parce que leur fond est éternel et humain ?

Mais il a parfois eu l'air de dire aussi le contraire, ou presque, oubliant qu'on peut faire pendre un homme avec trois lignes de son écriture. Il a raconté ses impressions au jour le jour, présentant au lecteur les faces multiples d'un même sujet. Nous serions tenté de l'en remercier très égoïstement, puisqu'il nous a fourni une ombre de prétexte à l'exposition de théories générales, — chose que nous aimons par-dessus tout. Mais tout le monde sans exception doit l'en remercier, car en laissant ainsi couler de sa plume, selon son humeur, tant de vérités et quelques paradoxes, il a été prodigieusement intéressant, et il a dessiné dans ses feuilletons, en traits d'une franchise admirable, le portrait d'un personnage très humain et très vivant, qui s'appelait Jules Lemaître.

*(A suivre).* E. DURAND-GRÉVILLE.

# UNE COLLECTION DE DESSINS

## D'ARTISTES FRANÇAIS[1]

---

### VIII

Ce qui fait le fond de l'École toulousaine aux 17e et 18e siècles, c'est la dynastie des Rivals. Ils sont gens du terroir, le cultiveront bien et ne s'en éloigneront guère que pour aller tremper dans Rome leurs vertus natives, verve de dessin et vigueur de brosse, à l'ombre, a-t-on dit pour les premiers Rivals, et sous l'influence salutaire de Nicolas Poussin. Mais, une fois rentrés dans le courant de la Garonne, leur tempérament de Languedociens se reprend à sentir le voisinage d'Espagne, comme les Provençaux du même temps sentaient l'Italie. Cependant est-ce le génie d'Espagne, est-ce l'esprit de Gascogne qui a donné à cette école de Toulouse deux des artistes les plus particuliers, les plus capiteux, les plus capricieux et les plus exubérants qu'aura connus notre pays de France, Raymond La Fage et Jacques Gamelin?

Hilaire Pader nomme avec éloge parmi les peintres qui, au commencement de son siècle, faisaient l'honneur de l'École tou-

[1] V. l'*Artiste* d'août, septembre et octobre 1894, janvier, mars, avril et juin 1895.

lousaine, le « noble Colombe du Lys »; noble il l'était, s'il est vrai qu'il fût, comme on le disait, arrière-neveu de Jeanne d'Arc. Ne doit-on pas lui attribuer dans nos cartons un miracle d'un saint évêque? Il est debout, la crosse en main, entouré de son clergé; un homme du peuple agenouillé paraît lui présenter un grand plat et un autre dépose à ses pieds des poissons; divers personnages arrivent par la droite, d'autres à gauche sont refoulés par un hallebardier; la scène se passe au bord d'un fleuve, au milieu d'une ville dont on voit à droite, à gauche, au fond, les monuments d'une riche architecture. A la plume, ombré de pierre noire. Le grand dessin est signé : *Dulys Romanus fecit.* Ce *Romanus* ne doit-il signifier rien autre que les études du peintre à Rome? — Au verso, esquisse à la pierre noire d'une autre composition, dont le sujet paraît être antique (la mort de Lucrèce?) : une femme est étendue à terre, un poignard est posé sur elle; divers personnages, guerriers et suivantes, se lamentent autour d'elle; un jeune guerrier debout lève les mains et les yeux vers le ciel.

Je crois fermement devoir attribuer à Jean-Pierre Rivals, de la Bastide-d'Anjou, une *Visitation* au pinceau et au bistre, rehaussée de blanc sur papier gris (Vente Ét. Arago, par Blaisot, 1867) : au milieu, les deux saintes femmes s'embrassant; à droite, au deuxième plan, deux jeunes filles accompagnant la Vierge; à gauche, saint Joachim accueillant saint Joseph sur le seuil de sa maison. Ne pourrait-on rapprocher ce dessin de l'*Annonciation* peinte par Jean-Pierre aux Chartreux de Toulouse? De même, j'attribue au chevalier Rivals un religieux debout, recevant des mains d'un saint moine de son ordre (saint Dominique?) qui apparaît sur des nuages, des rosaires et des scapulaires qu'il distribue à une foule de femmes et d'enfants agenouillés ou debout; à droite, un groupe d'anges remet ces scapulaires au saint religieux; un petit ange assis sur les nuages aux pieds du saint en donne un à un enfant debout au milieu d'un groupe de trois autres enfants; à gauche, groupe de trois hommes agenouillés. Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris.

J'hésite fort pour celui de nos dessins de ce groupe des Rivals, qui représente des Génies descendant du ciel deux berceaux d'Enfants de France, que Junon confie à Minerve. Au crayon, rehaussé de blanc sur papier gris. Il m'avait été envoyé de Toulouse par le peintre Garipuy, qui le tenait du petit-fils de Roques, élève du

chevalier Rivals. Sur l'ancienne monture se lisait le nom d'Antoine Rivals ; faudrait-il en ce cas y reconnaître la première pensée du tableau dont parle Dargenville ; la naissance du Dauphin ; la France tend les bras pour le recevoir et est suivie de la Religion, de l'Abondance et de plusieurs autres attributs. Mais, à sa manière un peu molle, je le croirais plus volontiers du chevalier Rivals que de son père Antoine dont on connaît par ses eaux-fortes le faire plus net et plus carré, plus voisin de celui de La Fage : car Jean-Pierre Rivals avait eu pour premier élève le fameux La Fage dont son fils fut tout d'abord l'imitateur et le pasticheur. Et cela je le comprends d'autant mieux que moi-même tout le premier, quand j'écrivais mon tome II des *Peintres provinciaux,* j'ai été grisé par le génie tout flamme et toute ivresse, et en perpétuelle débauche de ce sac à vin de Raymond La Fage, noiraud, courtaud, maigriot, toujours assoiffé, toujours affamé de sardines et de morue et avec tout cela d'une imagination tellement bouillonnante et toujours prête à tout, et maniant au bout de sa plume les formes les plus nobles et les plus fières et les plus expressives, et d'une science anatomique tellement instinctive et consommée, que son apparition à Rome effara, non sans apparence de raison, les plus raffinés, voire les plus grands des Italiens, et réveilla, pour un temps, des deux côtés des Alpes, chez nos plus délicats connaisseurs, aussi bien que dans l'entourage du Bernin, l'écho du nom sacré de Michel-Ange.

De mes vingt-trois dessins de La Fage, citons par discrétion quelques-uns seulement, — omettant certains croquis qui sont souvent indiqués bien puissamment : — son portrait par lui-même ; c'est le beau dessin gravé par Corn. Vermeulen, où La Fage s'est représenté nu et en pied, couronné de pampres, appuyé sur un torse antique et entouré de Satyres et de Bacchantes. A la plume, lavé d'encre de Chine. (Coll. Crozat, n° 1037 du catal., puis Alph. Wyatt-Thibaudeau.) — Délicieuse Bacchanale, de la série des huit de Mariette. A la plume, lavé d'encre, signé. (Coll. Crozat, Mariette et Huquier, puis Alph. Thibaudeau.) — Josué arrêtant le soleil, dessiné à la plume pour le célèbre amateur provençal, Boyer d'Aguilles, qui le fit graver par Jac. Coelemans, puis enfin coll. Ch. Giraud. — « Mort Damon fils de Danit. Lafage inuenit » : Amon est assailli, d'après l'ordre de son frère, par trois meurtriers armés d'épées, pendant que sont encore assis

à l'antique les nombreux convives d'Absalon. A la plume. — Le Jugement de Salomon. A la plume, lavé d'encre de Chine sur vélin. (Coll. Ch. Giraud.) — J'ai eu le vrai chagrin de perdre, en laissant son cadre accolé à un mur humide, l'un des plus extraordinaires dessins de La Fage, l'une des œuvres les plus vraiment magistrales que possédât de lui, à côté de 303 autres, son protecteur passionné et compatriote, Crozat. C'est la Peste des Philistins, que l'on connaît d'ailleurs par la gravure. Mariette lui-même le citait à part et en premier rang dans le catalogue Crozat : « Un grand et beau dessin représentant les Philistins affligés de la peste ». Je l'avais acquis d'Alph. Wyatt-Thibeaudeau. — Autre dessin capital : le Baptême du Christ. A la plume, lavé d'encre de Chine. — Le Christ mis au tombeau par Joseph d'Arimathie et les saintes femmes ; on voit par l'ouverture de la grotte les trois croix du Calvaire. A la plume. — Cinq autres de la collection Cazals, de Montpellier. — Une jeune reine suivie d'un page et de deux jeunes femmes, s'agenouille aux pieds d'un jeune général vainqueur entouré de ses officiers. A la plume, mais préparé d'abord à la sanguine, ce dessin dans le goût des *Travaux d'Ulysse* du Primatice, gravés par Van Thulden, que l'on sait avoir été la première étude de La Fage, serait curieux comme œuvre de ses commencements ; me vient de M. Hédouin le père. — Des croquis, recto et verso, de sujets de sorcellerie, des morts et des diableries, etc.

André Lebre. — Mercure confie le petit Bacchus aux nymphes : l'une d'elle debout le tient dans ses bras ; les trois autres s'empressent vers l'enfant ; une quatrième à gauche reste accoudée sur son urne. A la plume, lavé d'encre. Le nom d'André Lebre est écrit au bas du dessin, d'une plume déjà ancienne.

De ce tronc de l'école de Toulouse, un rameau, — les de Troy, qui allaient fournir à l'Académie royale de Paris deux de ses directeurs les plus notables, — un bon rameau était resté là-bas, fidèle à son Languedoc. Nicolas Troy, ou de Troy, né à Toulouse et élève de Chalette, auquel il succéda comme peintre de l'Hôtel de Ville de Toulouse, avait eu deux fils, Jean et François. François devint à Paris, on le sait, le grand portraitiste à la mode, rival de Rigaud et de Largillière ; mais son frère aîné, Jean, né comme son père à Toulouse, et, comme lui, peintre de l'Hôtel de Ville, fonda, dans ses dernières années, à Montpellier, où il devait mourir en 1691,

une Académie de peinture, gravure, sculpture et architecture, et c'est là que vous verrez, au musée de la Faculté de médecine, à côté des dessins de la collection Atger, si riche en études de maîtres et spécialement de méridionaux, le tableau peint par Jean Troy dont nous avons trouvé le dessin dans le premier portefeuille acquis par nous à Aix en 1845 : la Poésie et la Peinture (la *Biographie toulousaine* y voit la Peinture et l'Histoire); la Poésie, couronnée de lauriers et tenant de sa main droite une trompette et un livre, appuie sa main gauche sur l'épaule de la Peinture dont la palette et les pinceaux sont posés sur une table voisine. Au crayon, au lavis et à la sanguine, et mis au carreau. — Du temps de Jean Troy et sans doute parmi ses élèves, travaillait a Montpellier un peintre amateur et collectionneur, du nom de Caumette, dont nous avons un dessin à la sanguine, lavé de bistre : Alexandre, étendu sur son lit, présente à son médecin la lettre qui l'accuse; à droite, un soldat et deux femmes.

*
* *

Combien il s'en est fallu de peu que la France ne possédât son Goya ! Est-ce la verve, est-ce la fantaisie et même la fantasmagorie, est-ce l'imagination comique ou lugubre, est-ce le sentiment de la vie, de la grimace et du mouvement qui ont manqué à notre Gamelin ? Est-ce même le don du brillant de la palette ou de la liberté du pinceau ? Supposez que le Carcassonnais eût, chaque matin, sous les yeux, le charme et comme l'enseignement forcé des Velasquez de Madrid, et l'éblouissement irrésistible de ses délicatesses de peintre unique, traduisant des mœurs et des costumes de même éclat, sous un soleil et des passions populaires de même ardeur. Soyez sûrs que la fraternité des deux hommes d'en-deçà et d'au-delà des Pyrénées eût été complète et que notre Gascon, ni plus ni moins que l'auteur des *Caprices* et des *Tauromachies,* se fût fondu de même dans l'imitation absolue de la gamme prodigieuse des colorations du peintre de Philippe IV. La bonne influence prochaine a seule fait défaut à qui devait se contenter des Rivals, n'ayant à consulter ni Ribera ni Velazquez. Prenons toutefois Gamelin pour ce qu'il est et sachons jouir de sa bonne humeur familière et de cette turbulence endiablée où il y a de tout, du Gascon, du Flamand, de l'académicien de la queue

Dessin de Gamelin

de Boucher et de Doyen, et qui avec tout cela n'a rien de semblable à Paris dans l'école de son temps.

Deux gouaches à l'indigo rehaussé de blanc, de la collection de l'un des plus fins amateurs du temps, dont Prud'hon fut l'ami et le portraitiste, Bruun Neergaard. Ce sont des Escarmouches de cavalerie dans la guerre du Roussillon, qu'il suivit comme peintre de l'armée des Pyrénées-Orientales, en 1794; effets de nuit formant pendant et signés : *Gamelin père, an 10.* Dessins pleins de fougue et d'une finesse et d'une sûreté de touche admirables. De la vente P. Lacour, le fils (1860), m'était déjà venu un autre combat de cavalerie, à la pierre noire : trois cavaliers galopant remplissent la droite; deux autres et un cheval dont le maître est tombé remplissent la gauche; la terre est couverte de chevaux et de combattants morts ou mourants. — Mais c'est à une époque antérieure qu'il faut attribuer un autre dessin de vigoureuse allure : un berger défend son troupeau que vient d'attaquer un lion; il frappe de son bâton le fauve que ses chiens mordent par derrière. Au pinceau, lavé de bistre, rehaussé de blanc.

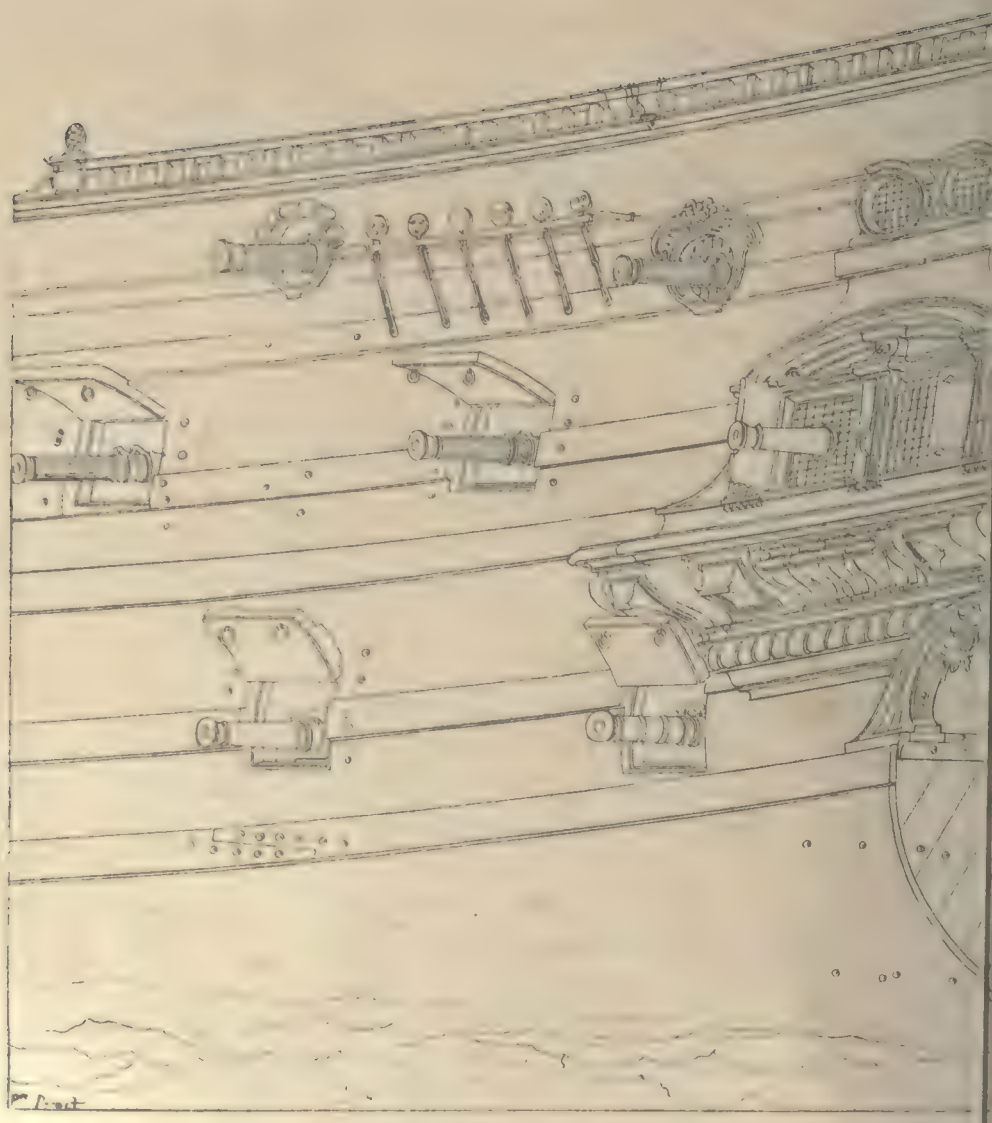
Deux autres dessins de l'école de Toulouse intéresseront plus particulièrement nos contemporains, car ils sont de celui qui fut le premier maître de M. Ingres, Roques le père, professeur à l'École royale de Toulouse : des hommes apportent et ouvrent des sacs pleins de butin, signé : *Roques F., le 14 avril 1777;* composition en largeur, sur papier ardoise, au crayon, retouché de blanc; ce premier dessin me fut aussi envoyé de Toulouse par Garipuy qui le tenait, comme le Rivals, du petit-fils de Roques. — Et un autre, d'exécution postérieure, plus simple et distingué de formes et d'une noblesse plus académique, provenant de même de Garipuy, successeur à longue date de Roques dans l'école de Toulouse, la Visitation : la Vierge, suivie de saint Joseph, arrive chez sainte Élisabeth qui s'incline devant elle; saint Joachim se tient debout sur le seuil; fond de paysage à droite. A la pierre noire, lavé de bistre, rehaussé de blanc sur papier gris, mis au carreau pour un tableau de maître-autel.

*
* *

Toutes ces Académies, à l'imitation de celle de Paris, et presque dans le même cadre, quand elles ne pouvaient s'engrainer en elle,

toutes ces écoles auxquelles nous venons de voir rattachés les derniers noms cités par nous de nos artistes provinciaux, à Marseille, à Montpellier, à Toulouse, et qui tout d'abord se sont butées contre la pudibonderie provinciale, particulièrement à Toulouse, dès le temps d'Hilaire Pader et de De Troy, à propos de la pose du modèle vivant, les voilà qui pullulent sans nombre, et à l'envi, et rivalisant entre elles de zèle et de dévouement, et par une sorte d'entraînement de mode utilitaire, sous le patronage des gouvernements de ces provinces et des plus gros personnages de chaque ville capitale. L'école gratuite de modèle, qu'à la considération d'Antoine Rivals les capitouls de Toulouse ont enfin établie en 1726, le roi Louis XV l'érigera en Académie en 1750, la même année que celle de Rouen; l'Académie de peinture et sculpture de Marseille a été inaugurée en 1753 sous la protection du duc de Villars, gouverneur de Provence, qui fonda en même temps l'école de dessin d'Aix. Celle de Lyon est établie en 1757, sous la direction de l'intendant de la généralité et du prévôt des marchands. Les protecteurs de l'Académie naissante de Bordeaux ne sont ni plus ni moins que les jurats de la ville, encouragés par le maréchal de Richelieu et le maréchal de Mouchy, de même que ceux de l'école publique et gratuite d'Amiens seront M. d'Invau, intendant de la province, et le duc de Chaulnes. A Dijon, c'étaient les États de Bourgogne, et, à leur sollicitation, le prince de Condé, gouverneur de la province, qui se faisaient en 1766, les protecteurs de l'école de Devosge et obtenaient en 1767 l'adoption et la dotation de cette admirable école. Inutile d'ajouter que, dès 1702, Léopold, duc de Lorraine, avait publié les lettres patentes destinées à fonder à Nancy une Académie de peinture et sculpture.

Disons-le à l'honneur de nos provinces, elles fourniront toutes, ou presqne toutes, les hommes nécessaires à satisfaire ce grand mouvement. Nous en avons déjà nommé quelques-uns et énuméré plus d'une de leurs preuves d'artistes; d'aucuns sont des peintres et des sculpteurs, de sens subtil et de valeur personnelle, capables de semer de la graine d'art élevé; d'autres ont, j'allais dire à tort, mieux que cela; leur talent peut être modeste, mais ils ont le don natif de l'organisation et du professorat pour l'enseignement spécial qui doit seconder dans les grandes villes le développement du goût et de l'industrie. Qu'il nous suffise de nommer pour



Defsin

tiste

Puget

le double besoin de ces écoles : Devosge, Bardin, Descamps, Lacour, P. Révoil, et de noter en passant quelques dessins de leurs aides ou suivants. Vous reconnaissez là, d'ailleurs, les origines déjà lointaines de cette agitation généreuse qui, développant et connaissant mieux le but et les ressources de leurs aînées, aura rempli les quarante dernières années de notre siècle de ce que nous avons appelé les écoles des arts décoratifs.

*(A suivre).* PH. DE CHENNEVIÈRES.

Le dessin dont la réduction en fac-simile est placée ci-contre est l'épure du vaisseau le *Rubis,* dessinée par Puget, appartenant au marquis de Chennevières et dont il a donné la description dans son article précédent. (L'*Artiste* de juin 1895, — nouvelle période, t. IX, p. 421.)

# LES CONCOURS DE ROME

## *PEINTURE ET SCULPTURE*

APRÈS le jugement rendu par l'Académie des Beaux-Arts dans les concours pour le prix de Rome, émettrons-nous, sur la valeur des œuvres des concurrents, un avis personnel ? Nous ne prétendrons certes pas, ce faisant, nous mettre en posture de réviser selon notre gré les décisions de l'Académie, ni d'aller à l'encontre du verdict officiel, obligé parfois, comme on sait, et légitimement d'ailleurs, à tenir compte en quelque mesure de certaines considérations accessoires, ni de refaire à notre guise une classification des compositions du concours. Mais, dès lors que celles-ci sont soumises à l'examen et à l'appréciation du public, il nous est loisible de noter ici, avec le seul désir de formuler une opinion dégagée de toute préoccupation extrinsèque, ce qui, en quelques-unes, nous a paru intéressant ou méritoire.

*
* *

Si l'on n'a eu, cette année, que de trop justes motifs pour regretter, dans l'ensemble des envois de Rome, naguère exposés à

l'École des Beaux-Arts, une navrante médiocrité, il convient de reconnaître que, par contre, le concours pour le prix de Rome, — celui de peinture tout au moins, — a donné, au point de vue de l'art, d'appréciables résultats et révélé, sur la moyenne habituelle, une réelle supériorité. Ce nous est une satisfaction de le constater.

Le thème proposé aux concurrents se formulait ainsi : *Le Christ mort, descendu de la croix, est pleuré par les saintes femmes.* Il n'est guère de sujet, sans doute, qui ait été plus exploité par les peintres de toutes les Écoles. Mais le drame du Calvaire, pour ressassés qu'en soient les divers épisodes, rentre du moins dans cet ordre de sujets qui ont l'avantage d'être parfaitement connus de tout le monde, partant capables de suggérer à l'esprit des jeunes artistes, quel que soit le degré de leur érudition et de leur culture, une conception précise, une vision nette de la situation à interpréter, la totale compréhension des sentiments qui doivent animer leurs personnages. Ajoutez que l'élévation et la grandeur des sentiments à exprimer, — comme c'était ici le cas, — demeurent le plus décisif adjuvant de l'artiste pour hausser son œuvre jusqu'au style. Un tel sujet exposait, il est vrai, les concurrents à de dangereuses réminiscences : ils ont su, généralement, se garder de cet échec.

Entre ces dix compositions, il en était sur lesquelles nous nous abstenons volontiers d'insister, préférant borner notre brève appréciation à celles qui offraient véritablement quelque intérêt. Donc nous omettrons la très médiocre toile de M. Moulin, où l'uniforme banalité d'une composition falote ne se relevait pas par la moindre qualité de facture, par le plus petit détail d'exécution.

L'œuvre de M. Laparra montrait qu'il est déjà un peintre de valeur. Aussi regrettait-on d'autant plus qu'il eût déparé l'ensemble de son tableau, — dont la largueur d'exécution peu commune était digne d'éloges, ainsi que la sincère expression de douleur dans la figure de la Vierge, — par une grimaçante et macabre représentation du Christ, évoquant bien moins l'image de l'Homme-Dieu que de quelque répugnant « macabée », épave de la Morgue. Pourquoi le peintre avait-il cédé à cette étrange aberration de faire intervenir en un pareil sujet une intempestive intention de réalisme vulgaire ? C'était là une faute de tact ; pis encore, une grossière et impardonnable maladresse ; d'aucuns diraient un sacrilège.

Au contraire, ce qui donnait au tableau de M. Laurens son grand caractère, c'était précisément la beauté des lignes, la noblesse de l'attitude dans la figure du divin supplicié ; cette majesté qui révélait son essence surhumaine et le transfigurait jusque dans le trépas, contrastait éloquemment avec la désolation profondément humaine du groupe des saintes femmes. La sûreté du dessin et le parti pris d'une tonalité assombrie, dominant l'ensemble de la composition sans en exclure le puissant coloris, achevaient de faire, de la toile de M. Laurens, une œuvre d'une tenue remarquable.

De M. Besson, le dernier Salon des Champs-Élysées nous avait montré un tableau religieux dont l'accent mystique et le symbolisme exquisement poétique nous avaient séduit, tandis que l'individualité de l'artiste nous paraissait s'affirmer souverainement dans le caractère intense des figures et la délicatesse d'une tonalité harmonieuse. Le même charme d'exécution et le même sentiment se retrouvaient dans son tableau du concours ; avec, toutefois, moins de pénétration, — puisqu'il est de rigueur à l'École des Beaux-Arts, prétend-on, que, pour se concilier la sympathie et la bienveillance de leurs juges, les concurrents doivent, le plus qu'ils peuvent, réprimer la manifestation de leur personnalité artistique, — mais non sans trahir l'intéressante originalité de l'auteur. C'était bien moins à l'expression dramatique qu'à un sentiment de pitié touchante et de douloureuse résignation qu'il s'était attaché dans l'interprétation de son sujet : adossée au pied de la croix, la mère du Christ gardait, dans son affliction, une grâce attendrie, dont l'exquise douceur mettait sur sa physionomie un reflet de mélancolie et de tristesse, qui n'en altérait en rien le galbe idéalement pur. Et, comme dans un tableau de concours la virtuosité du peintre ne doit jamais perdre ses droits, M. Besson avait fait, de la figure de Madeleine, un « morceau » qui témoignait hautement de son talent d'exécutant.

Une composition suffisamment habile, l'absence totale de personnalité, une exécution correcte, sage et égale, sans le moindre indice d'un tempérament quelconque, déconcertaient toute velléité d'éloge comme de critique devant la toile de M. Larée. C'était l'ouvrage d'un bon élève, et de nature à rallier les préférences du jury. Une chose, en effet, mérite d'être remarquée, qui n'est pas rare dans les concours : lorsque plusieurs œuvres de valeur carac-

téristique divisent les suffrages du jury, ce n'est guère sur aucune de celles-là que finit, en dernière analyse, par s'affirmer l'opinion collective ; après plus ou moins d'oscillation, une sorte d'équilibre s'établit nécessairement, mais c'est vers un juste milieu que s'oriente la décision, et ainsi le compromis aboutit au profit d'un ouvrage moyen, sinon médiocre. Il semble bien que tel ait dû être le cas de M. Larée et que par là doive s'expliquer le choix qui s'est porté sur son œuvre pour l'attribution du prix de Rome.

Est-il besoin de dire l'étrange erreur de M. Rouault dans sa prétention d'imiter la manière de M. Gustave Moreau ? L'échec était fatal, cela va de soi ; mais il s'aggravait, — sous prétexte d'archaïsme, peut-être ? — d'un parti pris outré de bizarrerie dans la recherche des tons, et surtout, ce qui est pis encore, d'une déplorable insuffisance de dessin.

Le tableau de M. Guinier, traité avec un accent très personnel, comptait parmi les plus intéressants de ce concours. Un profond sentiment de tristesse émanait du paysage éclairé par le soleil couchant, un soleil d'hiver dont les rayons pâlis mettaient de sinistres reflets sur le gibet où pendait le cadavre de l'un des larrons et sur le groupe des saintes femmes dont la bise faisait flotter les voiles de deuil, et dont le morne abattement rendait la douleur plus éloquente. L'âpreté du site, la mélancolie de l'heure crépusculaire, le frisson de la nuit prochaine semblaient faire participer « l'âme des choses » à la lugubre désolation de la scène funèbre. Et il en résultait l'unité et l'intensité d'impression qui faisaient l'œuvre saisissante et grandiose.

*
* *

Aux concurrents pour le prix de sculpture, c'est, alternativement, la forme de la ronde-bosse et celle du bas-relief qu'impose le règlement. Cette année, venait le tour du bas-relief, sur cette donnée : *David, vainqueur de Goliath, est amené à Saül.* Et, pour en préciser le sens, le programme ajoutait le bref commentaire suivant, emprunté à la Bible : « Quand David revint après avoir frappé le Philistin, Abner conduisit devant Saül le jeune vainqueur, ayant la tête du Philistin à la main. Saül lui dit : « Jeune « homme, de quelle famille es-tu ? » Et David dit : « Je suis le « fils de votre serviteur Isaïe Bethléemite ».

Il n'y a pas lieu de s'étonner, lorsque le sujet du concours doit être traité en bas-relief, de ce que les résultats en soient généralement moins brillants. De toute évidence, le bas-relief, régi par des règles si spéciales de composition, d'équilibre et de perspective, présente aux jeunes artistes, dont l'inexpérience en ces matières trahit aisément les efforts, de tout autres difficultés que lorsqu'il s'agit d'exécuter en ronde-bosse une simple figure. Aux qualités de pratique pure, qui leur sont déjà familières, il leur faut joindre l'art de composer le sujet, d'en ordonner le groupement, d'en pondérer les masses, toutes choses auxquelles les études scolastiques ne les ont, à vrai dire, guère préparés.

Le projet de M. Roussel tirait son intérêt d'une composition ingénieuse, du pittoresque des détails, et, surtout, de la justesse d'expression qu'il avait su, mieux inspiré que la plupart de ses concurrents, donner à la figure de Saül : en présence de la valeur précoce du jeune pâtre dont il semblait augurer déjà les hautes destinées, le roi marquait moins d'étonnement que d'observation réfléchie. Par contre, un David d'assez piètre allure, étique et efflanqué, dont la volumineuse chevelure apprêtée à la mode égyptienne accentuait encore la grêle anatomie, rendait peu vraisemblable son triomphant exploit. A remarquer une figure de jeune captive accroupie aux pieds du roi, charmante en son geste d'effroi à la vue du sanglant trophée.

M. Lemarquier avait fait de son David une exquise figure, svelte et de lignes harmonieuses ; le jeune héros, ayant déposé le chef de sa victime aux pieds de Saül, se redressait en un mouvement de fière et souriante ingénuité, sans exagération dans son attitude exultante.

Le bas-relief de M. Salières, en dépit de visibles efforts dans la recherche du caractère, restait froid et inexpressif, traité avec une gaucherie, en apparence moins sincère que cherchée. Celui de M. Champeil n'était pas sans mérite et s'agençait avec une réelle habileté et l'entente, assez rare chez ses concurrents, des conditions essentielles à cette forme sculpturale.

A côté d'une connaissance sérieuse de la technique de son art, M. Segoffin avait fait preuve, dans le type et le mouvement de ses figures, d'une vulgarité qui nuisait singulièrement à d'indéniables qualités de métier. C'est ainsi que, de son David, il avait fait un morceau d'exécution remarquable, tout en lui prêtant le geste

odieusement mélodramatique et l'allure cabotine d'un hercule de la foire, pour présenter à Saül la tête de Goliath. Si M. Segoffin conquiert jamais le prix de Rome, le commerce assidu avec l'eurythmie de l'art antique lui sera un utile enseignement.

C'est par des mérites tout contraires que se distinguait l'œuvre de M. Auban. Par la tenue générale, par l'ordonnance des figures, par l'intelligente élimination du détail superflu, sa composition eût pu lui faire espérer le premier rang, si de fâcheuses défaillances, une facture imprécise et par trop sommaire n'avaient nui à son ouvrage, accusant une exécution trop manifestement inférieure à la conception.

JEAN ALBOIZE.

---

Voici les résultats du jugement des concours pour le prix de Rome :

PEINTURE

*Grand prix :* M. Gaston Larée, élève de M. Bonnat.

*Premier second grand prix :* M. Albert Laurens, élève de MM. Cormon et Benjamin Constant.

*Deuxième second grand prix :* M. Jules Guinier, élève de MM. Jules Lefebvre et Benjamin Constant.

SCULPTURE

*Grand prix :* M. Paul Roussel, élève de MM. Cavelier, Barrias et Coutan.

*Premier second grand prix :* M. Sylvain Salières, élève de MM. Falguière et Marqueste.

*Deuxième second grand prix :* M. Victor Segoffin, élève de MM. Cavelier et Barrias.

# ÉDOUARD THIERRY

## ET LA COMÉDIE-FRANÇAISE

(*Suite*)[1]

L'ANNÉE 1865 n'avait pas été seulement une année d'agitations littéraires ; il n'y avait pas eu de déboires que chez les auteurs et de tumulte que dans la salle. L'Administrateur et les sociétaires avaient eu leur part de tristesses : la retraite de Geffroy, la mort de Provost et le procès de Got. Geffroy se retirait encore plein de vigueur et de talent, ou plutôt il prenait congé de ses camarades, en homme qui part pour un un voyage et dont on attend le retour prochain. Au déjeuner d'adieu qu'il avait offert à ses camarades, les souhaits les plus affectueux avaient été échangés, et sa rentrée à la Comédie-Française était si prévue que, l'année suivante, lorsqu'on distribua les rôles de *Galilée*, personne ne s'étonna de voir Édouard Thierry lui demander de créer la pièce. Le vide que sa retraite faisait dans la troupe n'était donc pas définitif. La mort de Provost était malheureusement une perte irréparable.

Provost mourut le 26 décembre, laissant vacant un emploi qui, probablement, ne sera jamais plus rempli. Provost possédait une qualité maîtresse qui n'a pas de place dans le théâtre contemporain : la bonhommie. L'art, aujourd'hui, n'est fait que pour les

[1] V. l'*Artiste* de mars et mai derniers.

foules ; il a besoin de brutalité dans l'expression pour se faire entendre et se faire comprendre. Bonhommie veut dire finesse, et la finesse n'est accessible qu'aux minorités. D'ailleurs, la bonhommie n'existe plus dans les mœurs ; ceux qui la possèdent s'en défendent comme d'une faiblesse, les autres la dédaignent comme une sottise. Nous ne la retrouverons pas au théâtre, non plus que les hautes qualités de simplicité de l'art aristocratique ancien.

Le procès de Got, pour n'avoir rien changé à la composition ni à la valeur de la troupe, ne fut pas une des moindres amertumes de cette année. Au milieu des difficultés de la distribution d'*Henriette Maréchal* et du *Lion amoureux*, alors que les compétitions ou les refus de rôles menaçaient la représentation de ces deux pièces et que l'on entendait un peu partout le mot de démission, Got demandait aux tribunaux la dissolution de la société du Théâtre-Français. Était-ce pour sauvegarder les intérêts littéraires ou artistiques de la Comédie-Française ? En aucune façon. L'administration d'Éd. Thierry était, par ce côté, inattaquable ; Got le reconnaissait. Était-ce légitime révolte d'un artiste méconnu ? Pas davantage. Depuis 1859, chaque hiver lui avait apporté l'occasion d'une création et d'un succès nouveaux. Pourquoi donc cet essai de dislocation d'un théâtre auquel il devait tant ? La question était purement financière. Got demandait la réorganisation de la société sur des statuts qui eussent augmenté, selon ses prévisions, la part des sociétaires. Ni l'art ni la littérature ne comptaient dans la combinaison. Heureusement pour le Théâtre-Français et pour lui-même, Got perdit son procès. Passons.

*
* *

Le 17 novembre, pendant les répétitions d'*Henriette Maréchal*, Émile Augier avait lu au Comité sa nouvelle comédie en prose, le *Baron d'Estrigaud*. La pièce, reçue à l'unanimité, devait succéder au *Lion amoureux*, mais le succès durable du *Lion amoureux* rejetait le *Baron d'Estrigaud* à l'hiver suivant. Or, Ém. Augier ne voulait pas attendre. La scène ne pouvait lui être donnée qu'à l'été suivant, et comme il ne se croyait pas, avec raison, un auteur d'été, il se retourna vers un autre théâtre : l'Odéon. Il écrivit au Comité pour lui redemander sa pièce. Le Comité refusa de la lui rendre, offrant amicalement une indemnité pour chaque mois de retard dans la

représentation. Augier n'accepta pas ce compromis : il ne demandait qu'à être joué sans délai. Il reprit donc son manuscrit et, en même temps, pria Éd. Thierry de prêter Got à l'Odéon pour y créer sa pièce. Éd. Thierry, malgré son amitié pour l'auteur, n'accorda pas cette autorisation : c'eût été permettre à la Comédie-Française de se faire concurrence à elle-même sur un autre théâtre, ou, tout au moins, constituer un précédent funeste à la cohésion de la troupe de la Comédie-Française. Mais Émile Augier alla jusqu'à l'Empereur et gagna sa cause auprès de lui : un congé de six mois fut accordé à Got. Le *Baron d'Estrigaud*, joué à l'Odéon le 17 mars 1866, sous le titre de *La Contagion*, n'obtint qu'un succès indécis. De petites causes influèrent sur l'esprit du public. Le gouvernement venait de décréter l'aliénation de la pépinière du Luxembourg et la nouvelle de cette décision avait soulevé d'universelles protestations ; des pétitions se signaient partout ; le Quartier-Latin était en effervescence. Aussi la présence de l'Empereur à la première de la *Contagion* parut une occasion précieuse de manifester. L'entrée du souverain dans la salle fut saluée par les cris cadencés de : « Luxembourg ! Luxembourg ! » et tous les mots de la pièce, qui pouvaient prêter à l'allusion, furent soulignés d'applaudissements significatifs. Mais les causes extérieures n'ont d'action que sur les œuvres déjà faibles. La *Contagion*, malgré quelques scènes de premier ordre, ne réunit pas son public dans une même impression, favorable ou hostile. Il y eut deux opinions que la presse réfléta très exactement, mais l'hostilité vint du côté où l'auteur ne l'attendait probablement pas. Les journaux du boulevard, autrefois si amis d'Augier, critiquèrent durement le baron d'Estrigaud. A leurs yeux, le personnage était hors nature ; il manquait de cette élégance discrète qui était la marque des aventuriers de bonne compagnie, leur attitude envers les petites gens qu'ils honoraient de leurs friponneries. Ém. Augier fut accusé par le *Figaro* de brutalité, de cynisme, d'inexactitude et de penchant à la calembredaine.

La presse gouvernementale, au contraire, ne marchanda pas l'éloge. Le baron, Navarette et tout ce demi-monde financier lui semblèrent très moderne et très vrai ; elle savait, sans doute, mieux que personne, à quel point étaient observés les types mis sur la scène. Quoi qu'il en soit, la pièce, discutée avec âpreté, ne put s'établir à l'Odéon.

Cependant cet échec ne découragea pas Ém. Augier. Le grand succès du *Lion amoureux* lui avait fait croire que le goût du public revenait aux pièces en vers. Il chercha donc un nouveau sujet pour le traiter sous cette forme et il trouva la donnée d'un des drames les plus émouvants, les plus hardis de son théâtre, et dont il eût fait un chef-d'œuvre, s'il l'eût écrit en prose : *Paul Forestier*.

L'été de 1866 fut consacré, comme toujours, aux pièces nouvelles en un acte, aux reprises de l'ancien répertoire et aux débuts des nouveaux pensionnaires. On joua *Gringoire* où La Fontaine et Coquelin marquèrent Louis XI et Gringoire d'un trait ineffaçable ; on reprit *Fantasio* où Delaunay fit revivre la personne même d'Alfred de Musset aux yeux de ceux qui l'avaient connu. Enfin, un artiste, enlevé au Vaudeville où il avait remporté de grands succès dans les pièces de Sardou, Febvre, faisait ses débuts à la Comédie-Française dans *Don Juan d'Autriche*. Febvre, qualifié d'homme de talent et de composition, dans le rapport qui concluait à son engagement, commença ainsi une suite de créations qui l'élevèrent peu à peu à la première place au Théâtre-Français et l'y maintinrent jusqu'à sa retraite.

Au début de l'hiver, on commença les répétitions du *Galilée* de Ponsard, oratorio scientifique auquel la censure faisait l'honneur d'une hostilité soutenue. L'Empereur décida l'ajournement de la représentation, abusé par les rapports administratifs qui signalaient dans ce poème de fâcheuses attaques contre l'Église. Mais, mieux informé, il revenait sur sa décision et autorisait la pièce, malgré l'opposition de l'Impératrice qui s'y résignait enfin, mais seulement pour que « Ponsard ne devînt pas le Galilée de l'Empereur ». L'accueil du public à cette œuvre fut enthousiaste pour Geffroy et respectueux pour Ponsard. Les critiques reprochèrent à *Galilée* d'être un poème didactique, de manquer d'action. C'était vrai : il n'y avait pas de pièce dans cette pièce et son véritable nom n'était pas drame, mais dialogue philosophique. Cependant, il faut dire, pour l'excuse de Ponsard, que ce poème, écrit depuis deux ans, n'avait jamais été destiné au théâtre. Éd. Thierry, en le mettant à la scène, risquait une tentative dont il prévoyait le dénouement, mais il avait voulu donner au poète, condamné à une fin prochaine, cette joie suprême de voir son testament philosophique s'animer d'une vie réelle et ses pensées marcher devant lui en des

êtres de chair. Un des esprits les plus universels et les plus profonds ne notre temps, E. Renan, ne s'était pas trompé sur la valeur de *Galilée*. Il écrivait à Ponsard, cette lettre pleine d'émotion :

Cher et illustre confrère,

J'ai tardé à vous dire le ravissement que m'a causé la soirée d'il y a huit jours, car j'espérais rencontrer quelqu'un qui vous portât l'expression de mon admiration. Vous avez écrit le vrai poème de la Science moderne, vous avez donné une expression d'une force et d'une beauté merveilleuses au symbole de notre foi philosophique. Votre drame est un évènement dans l'histoire intellectuelle de notre temps. Pour nous, qui aimons et qui cherchons le vrai, vous nous avez procuré une heure délicieuse. A voir nos idées revêtues de ce divin langage, nous nous y sommes de plus en plus confirmé. Votre monologue du second acte, votre scène de l'Inquisiteur et de Galilée sont de l'ordre le plus élevé. Et votre pédant du premièr acte, il est accompli !

Merci, cher poète, notre honneur et notre orgueil. Que le ciel vous guérisse bientôt et vous rende à qui vous aime.

E. Renan.

Après avoir fait la part de l'amitié, il reste à cette déclaration une grande signification. Sa sincérité intime nous en est garantie par Renan lui-même qui, quinze ans plus tard, continuera par les *Dialogues philosophiques*, l'œuvre de son confrère, renouvelée elle-même dans sa forme d'une des plus exquises inventions du génie grec. Pauvre Ponsard ! Il porta la peine, en pleine bataille romantique, d'avoir été adopté par les ennemis de Victor Hugo. Lui, dont les œuvres ne relèvent en rien du génie classique, il devient, malgré lui, le chef des classiques et succomba sous les horions littéraires qui s'échangeaient dans les journaux du règne de Louis-Philippe. Il eut pourtant de l'invention, de l'émotion, de la grandeur et de la philosophie. Il est pas d'auteurs dramatiques dont un poème ait mérité l'applaudissement d'un penseur tel que Renan. Il n'en restera pas moins comme un réprouvé de la poésie, parce que rien n'est plus indestructible qu'une opinion fausse.

*
* *

*Galilée* fut joué le 7 mars 1867. L'Exposition universelle allait s'ouvrir le 1er avril et Éd. Thierry préparait avec Camille Doucet la liste des pièces qui devaient être représentées pendant l'été. Cette liste, tout le monde la composait d'avance : elle devait comprendre les grands succès du Théâtre-Français depuis l'Exposition précédente. Mais le *Figaro* du 17 mars publiait tout à coup une note

d'une malice un peu puérile et où le public eut bien vite fait de reconnaitre le style diplomatique du Directeur des Théâtres.

Nous transcrivons cette note :

Voici, chers lecteurs, quelques nouvelles du Théâtre-Français. Lisez-les avec attention, je vous prie, car dans le nombre des pièces que je vais citer, vous verrez avec plaisir figurer deux ouvrages qui n'étaient plus, depuis longtemps, au répertoire. La réapparition de ces deux pièces va combler de joie la génération de 1830 et la génération nouvelle. On ne peut donc qu'applaudir à la reprise de ces deux drames, que l'idée de les remettre à la scène vienne du Théâtre-Français ou *d'ailleurs*.

Mais commençons par le commencement. En lisant ce qui suit, vous saurez bien distinguer les deux drames auxquels je viens de faire allusion.

*Galilée* est la dernière grande pièce nouvelle qu'on jouera d'ici aux derniers jours de septembre..... Mais, d'ici-là, c'est-à-dire pendant l'Exposition et en l'honneur des visiteurs étrangers, le Théâtre-Français passera en revue les principaux ouvrages du répertoire ancien et du répertoire moderne.....

Maintenant, on va remonter, avec le concours des principaux sociétaires, *M^lle^ de Belle-Isle,* la *Camaraderie,* les *Demoiselles de Saint-Cyr, Hernani,* le *Gendre de M. Poirier, Marion Delorme,* le *Lion amoureux,* etc., etc.

Ainsi les étrangers pourront voir tour à tour les œuvres de Molière et de Corneille, Racine et Mignard, Beaumarchais et Marivaux, Augier et Scribe, Victor Hugo et Ponsard, Sandeau et Alexandre Dumas.

Voyons, avais-je raison de vous prier de lire attentivement ces nouvelles ?

Ainsi fut annoncé un événement littéraire qui fut accueilli comme une surprise par le public, mais qui n'étonna pas ceux qui avaient vu se préparer, depuis deux ans, la transformation de la politique impériale.

La reprise d'*Hernani* ne fut point un hommage rendu au génie poétique de Victor Hugo, non plus qu'une compensation accordée à l'ostracisme dont son théâtre était victime depuis 1852. Ce fut, avant tout, une amnistie offerte à un adversaire, une tentative de réconciliation faisant partie du système nouveau de l'Empire libéral. Deux ans auparavant, la Direction des théâtres faisait défendre à Beauvallet de lire *Hernani* dans un salon ; aujourd'hui elle déploiera toute son activité pour lever les obstacles matériels qui retarderont la représentation de la même pièce à la Comédie-Française.

C'est que les temps ont changé. La lettre du 19 janvier a officiellement institué un règne plus doux. Un commencement de liberté a été rendu ou du moins les ressorts du pouvoir autoritaire se sont détendus ; on peut écrire et parler avec moins de réserve. L'année 1867, année de l'Exposition universelle, avait été choisie pour dater cet oubli du passé, et le Théâtre-Français, tou-

jours considéré, selon la tradition napoléonienne, comme un instrument de gouvernement, devait avoir sa part d'action dans ce vaste changement de front. Ainsi la reprise d'*Hernani* fut une manifestation très volontaire du souverain envers le poète des *Châtiments*. D'ailleurs, personne en France, si ce n'est l'Empereur lui-même, n'avait alors assez de puissance pour faire jouer sur un théâtre d'État une œuvre de l'auteur de *Napoléon le Petit*.

Les premières ouvertures furent faites directement à Auguste Vacquerie qui représentait à Paris les intérêts de Victor Hugo. On se mit rapidement d'accord. Victor Hugo consentait à la reprise de ses pièces sous condition qu'elles ne seraient pas censurées à nouveau et que le Théâtre-Français leur assurerait une suite de représentations, comme si elles étaient reprises sans avoir jamais quitté le répertoire. Ces conditions étaient légitimes ; elles furent aussitôt acceptées. Mais les difficultés commencèrent avec la distribution. La note du *Figaro* avait soulevé bien des convoitises. Par lettre et même par dépêche, sociétaires et pensionnaires avaient offert leurs services à Victor Hugo ; les amis du poète lui envoyaient, de leur côté, des projets de distribution contradictoires. De cette confusion, le poète concluait que tous les projets étaient mauvais et demandait qu'on renonçât à *Hernani* pour reprendre *Ruy-Blas* avec Geffroy dans Don Salluste. Mais les Tuileries élevaient les plus graves objections contre *Ruy-Blas* ; on revenait donc à *Hernani*. Pour trancher ces difficultés, Victor Hugo proposa la constitution d'une commission composée de MM. Vacquerie, Paul Meurice, Camille Doucet, Paul Foucher, Éd. Thierry, et chargée de distribuer la pièce. L'idée fut acceptée et quelques jours après, le 31 mars, les rôles d'*Hernani* étaient donnés à Delaunay, Bressant, Maubant et M^lle^ Favart ; la date de la représentation fut fixée au 1^er^ juin.

L'Exposition universelle s'ouvrit. Les souverains étrangers répondirent presque tous à l'invitation de la France et chaque semaine était marquée par la visite officielle ou officieuse de quelque prince à la Comédie-Française. La direction du théâtre se trouvait ainsi obligée à de continuels changements de son affiche pour éviter les pièces où soit un mot, soit même une allusion eût pu déplaire à l'hôte royal. Ces visites princières étaient toujours entourées du même cérémonial. Une d'elles, cependant, celle de l'Empereur de Russie, marqua par son originalité. Le

6 juin au matin, une lettre des Tuileries prévenait l'Administrateur qu'Alexandre II se rendrait incognito, le lendemain, à la Comédie-Française, et demandait comme spectacle la *Gageure imprévue* et l'*Aventurière*. Dans la journée, à la revue de Longchamp, Berezowski tirait sur lui son coup de pistolet. L'Administrateur pensa que sa visite serait contremandée. Il vint cependant au théâtre, à pied, monta à la loge impériale et s'y dissimula. Mais le public l'y aperçut et d'unanimes acclamations l'obligèrent à se montrer. Après avoir assisté à deux actes de l'*Aventurière,* il quitta sa loge et, ne trouvant pas sa voiture à la porte, se perdit dans la foule.

Les répétitions d'*Hernani* se poursuivaient avec une hâte fébrile, dans la crainte journalière d'un contre-ordre. L'entourage de l'Empereur menait contre la pièce une campagne violente ; les fidèles de l'Empire autoritaire, les censeurs de la lettre du 19 janvier ne demandaient rien moins que la révocation d'Éd. Thierry. L'hostilité n'épargnait pas même Camille Doucet que l'on savait pourtant le simple exécuteur de volontés plus hautes. L'animosité devint telle que M. Baroche en fut averti, afin d'avoir à défendre la reprise d'*Hernani* si elle était attaquée au Conseil des ministres.

Cette reprise s'annonçait comme un évènement considérable, non seulement politique, mais artistique. Paul Foucher disait, pendant les répétitions, que « M^lle^ Favart n'était pas au-dessous de M^lle^ Mars et que les autres artistes étaient au-dessus de leurs devanciers ». La feuille de location de la première était une des plus chargées et des plus brillantes que l'on eût vues depuis longtemps. Enfin, le 20 juin, le rideau se leva devant une salle toute frémissante et prête à tous les enthousiasmes. Dès les premiers mots, les applaudissements éclatèrent et toutes les scènes, en se suivant, se ponctuaient de bravos frénétiques. La représentation fut même troublée à ses débuts par des spectateurs trop zélés qui, n'étant pas au fait des variantes apportées par Victor Hugo au texte primitif, crièrent à la mutilation du chef-d'œuvre. Ces protestations furent telles qu'un incident se produisit dans la coulisse. Entre le 2^e^ et le 3^e^ acte, M^lle^ Favart refusa de continuer si Davesne, le régisseur, ne faisait pas une annonce pour dire au public que le texte joué avait été établi selon les intentions expresses de l'auteur. Mais le moyen de parlementer avec un public monté au paroxysme de l'exaltation ! l'Administrateur s'y opposa. M^lle^ Favart reparut en scène et la pièce se poursuivit

sans autres interruptions que celle des applaudissements et des acclamations les plus passionnées.

Ce succès étonna le monde politique ; on ne s'y attendait pas à une pareille explosion. Au Conseil du ministres, Éd. Thierry fut accusé d'avoir monté la pièce avec trop de soin et trop de luxe, d'avoir livré la salle aux amis de Victor Hugo, d'avoir voulu faire acte d'opposition, etc., etc. L'Empereur avait fait annoncer sa venue pour la 3e ; les places coutumières avaient été envoyées à la police du Château. Mais l'attitude du public transformait la situation. Ce qui devait être une réconciliation devenait une aggravation d'hostilité. La présence du souverain ne pouvait plus être qu'un prétexte à manifestations. L'Empereur contremanda sa visite et n'assista à aucune des représentations d'*Hernani*.

*
* *

Le 23 août, Émile Augier lut au Comité la pièce en vers à laquelle il travaillait depuis le lendemain du *Lion amoureux*. *Paul Forestier* devait passer à la fin de l'hiver, après la comédie de Léon Laya, *Mme Desroches*. Le 18 décembre, *Mme Desroches* fut jouée. Le 21, anniversaire de Racine, Mlle Devoyod déclama une *Ode à Racine* d'un jeune poète de talent, Louis Goudall, mort avant l'heure sans avoir donné sa mesure. Mais la pièce de Laya étant tombée, il fallut mettre immédiatement à l'étude celle d'Augier.

*Paul Forestier*, lu aux acteurs quinze jours après la première de *Mme Desroches*, le 4 janvier 1868, fut donné au public le 25 du même mois. Peu de pièces ont été montées avec une pareille rapidité. Le texte apporté par Augier était définitif et n'avait pas eu à subir les remaniements de la mise en scène. Le seul retard qui menaça le représentation vint de la censure dont les scrupules, toujours maladroits, n'allaient à rien moins qu'à interdire la pièce. L'autorisation d'afficher ne fut donnée par l'administration que sous toutes réserves et il fallut l'intervention du ministre de la Maison de l'Empereur pour briser cette opposition. Le succès de la première fut éclatant jusqu'au dénouement, dont la faiblesse déconcerta le public. Mais il n'y eut qu'une voix sur la hardiesse de la conception. Une fois de plus, le représentant de l'École classique, si décriée par les contemporains, montrait une audace

de pensée où n'atteignaient pas les amateurs de la littérature truculente. *Paul Forestier* portait pour la première fois sur la scène la résurrection de l'amour par le mépris. Alexandre Dumas fils reprit cette donnée et en concentra l'essence dans la *Visite de noces,* que l'on pourrait appeler l'entr'acte de *Paul Forestier*. Malheureusement pour la pièce d'Augier, elle concluait par une idylle prosaïque, une situation faite de flammes et de tempête et que le temps pouvait seul dénouer. En réalité, le drame était achevé au troisième acte ; l'admirable scène qui le termine portait en elle le dénouement futur qui eût conservé sa grandeur et sa mélancolie s'il fût resté pressenti et inexprimé.

*
* *

Depuis plusieurs années, des travaux de réparations et des modifications intérieures étaient demandés par l'architecte du Théâtre-Français. Mais, pour les exécuter, il fallait fermer le théâtre, et, chaque été apportant avec lui sa part de pièces nouvelles et de débuts, on remettait toujours à la saison prochaine. Enfin, comme l'état de la salle ne permettait plus de différer, la fermeture fut décidée. Cependant, que faire de cette troupe admirable ? Où jouerait-elle ? A qui profiterait l'occasion unique de ces vacances forcées ? Paris n'en avait pas besoin puisque le Théâtre-Français lui appartenait. Un voyage fut donc résolu. Voyage en France, bien entendu ; il n'entrait alors dans l'esprit de personne d'aventurer à l'étranger le prestige du premier théâtre du monde. L'idée de ce voyage rencontra une forte opposition chez les sociétaires ; il semblait à plusieurs que la Comédie-Française avait quelque chose à perdre à sortir de chez elle, à se faire comparer à une troupe en tournée. Quel public allait-on rencontrer ? Dans quelles salles allait-on jouer ? Éd. Thierry dut les convaincre que toutes les précautions avaient été prises et que le bon renom de la Comédie-Française, dont ils se faisaient une si haute idée, ne serait pas un instant en péril ; que, du reste, des instructions seraient envoyées de Paris aux préfets et aux municipalités pour préparer partout au Théâtre-Français un accueil digne de lui. A l'origine, la Comédie-Française devait se diriger dans le Midi par la Touraine. L'Administrateur était entré en pourparlers avec les villes d'Orléans, Tours, Nantes, Bordeaux. Mais partout les

salles de théâtre étaient louées à des entrepreneurs de spectacle, qui n'entendaient pas s'en dessaisir au profit d'une troupe qui, fatalement, déprécierait leur valeur. Il fallut s'orienter d'un autre côté et gagner le Midi par la Bourgogne. Dijon, Lyon, Toulon, Nice et Marseille furent les étapes triomphales de ce voyage qui n'avait pas eu de précédent et qui n'eut pas de lendemain par les enthousiasmes qu'il souleva partout. Les journaux du temps en ont donné la relation ; nous ne la redirons pas.

La Comédie-Française, partie le 15 juillet, rentra à Paris le 12 août, et l'administration du théâtre reprit son cours normal. La fin de l'été fut marquée par les débuts d'Ernest Coquelin, l'engagement de Thiron et la rentrée de M^me^ Plessy, éloignée de la scène par la maladie depuis près d'un an.

Au commencement de l'hiver, de graves incidents agitèrent le Théâtre-Français : l'affaire de Latour-Saint-Ybars et la démission, heureusement retirée, de Régnier. Régnier était, après l'Administrateur, le personnage le plus considérable de la Comédie-Française. Il devait son autorité à la droiture de son caractère, à son grand talent de comédien et à son talent plus grand encore, mais moins connu, d'écrivain dramatique. Le créateur véritable de *M^lle^ de Seiglière* et de la *Joie fait peur* mérite sa place dans la galerie des auteurs dramatiques français. Il préparait sa retraite depuis deux ans, mais Éd. Thierry, qui professait pour lui autant d'estime que d'affection, avait toujours réussi à en éloigner l'époque. Cependant, Régnier, était alors hanté de craintes sur sa santé. Il résolut de partir et adressa, le 24 octobre 1868, une lettre au Comité pour l'informer de sa détermination. Ce fut un chagrin unanime. Éd. Thierry, après avoir exposé aux membres du Comité toutes ses tentatives pour retenir leur doyen, leur proposa de s'associer à lui dans une démarche collective qui pouvait seule avoir quelque effet, en prouvant à Régnier combien il était utile à la prospérité du Théâtre-Français. Le Comité accepta la proposition et décida de se transporter tout entier le lendemain matin chez son doyen pour le prier officiellement de ne point quitter le théâtre. Ainsi fut fait. Le premier mot de Régnier fut le regret de n'avoir point, en un pareil moment, ses enfants auprès de lui pour les rendre témoins de l'estime qui était faite de l'artiste et de l'homme, puis il demanda quelque répit pour donner sa réponse définitive. Il la porta le jour même au Théâtre-

Français, telle que tout le monde la souhaitait. Régnier ne quitta la Comédie-Française qu'en 1871, en même temps qu'Éd. Thierry.

*
* *

L'affaire de Latour-Saint-Ybars, sans être grave, mena grand bruit. Elle eut pour conséquence inattendue la réorganisation de la Commission d'examen qui n'était pas en cause et la justification du Comité de lecture qui était attaqué.

Au mois d'octobre précédent, le Comité de lecture s'était réuni trois fois, pour entendre, d'abord une tragédie en cinq actes de Latour-Saint-Ybars, *Alexandre-le-Grand*, puis un drame en vers de M. Alexandre Parodi, *Ulm le parricide*, enfin un *Gutenberg* d'Édouard Fournier. Ces trois pièces furent reçues à correction. M. Parodi ne protesta pas, mais Latour-Saint-Ybars auquel Éd. Thierry avait expliqué, au nom du Comité, que cette réception à correction n'était qu'un refus poli, Latour-Saint-Ybars écrivit au *Figaro* une lettre violente. Quelques jours après, Éd. Fournier adressait au même journal une missive irritée pour se plaindre non du Comité qui avait jugé, mais de l'Administrateur qui avait notifié le jugement. Ces deux écrivains ne se plaignaient pas de n'avoir pas été lus. Sous la direction d'Éd. Thierry il n'y eut pas d'auteur systématiquement écarté de la lecture devant le Comité. Ils se plaignaient de n'avoir pas été reçus. La compétence reconnue d'Éd. Thierry, sa préoccupation constante de chercher et de trouver des pièces rendaient l'accusation de partialité invraisemblable. Il était difficile de citer des œuvres littéraires écartées par l'administrateur et remportant sur d'autres scènes des succès de cent représentations. L'échec de *Gutenberg* à l'Odéon confirma d'ailleurs le jugement du Théâtre-Français. Mais les attaques de Latour-Saint-Ybars et de Fournier servirent de prétexte à tous les ennemis que le Comité et Éd. Thierry s'étaient faits dans la presse et à la direction des Théâtres. Pour leur donner satisfaction, une commission fut nommée, non pas pour examiner la question des réceptions, qui ne pouvait être modifiée, mais celle des lectures. Cette commission fut composée de MM. Camille Doucet, président, de Saint-Georges, Émile Augier, Ernest Legouvé, Alexandre Dumas fils, Hector Roqueplan, Éd. Thierry, Régnier, Lemoine-Montigny et G. de Saint-Valry, secré-

taire rapporteur. Elle reçut pour programme « d'examiner si la composition actuelle du Comité de lecture du Théâtre-Français présentait aux auteurs dramatiques des garanties suffisantes et de rechercher si des systèmes meilleurs pourraient être adoptés pour l'examen préalable et le jugement définitif des pièces destinées à ce théâtre ».

La Commission se réunit le 19 décembre. Éd. Thierry avait préparé une note pour exposer la défense du Comité, mais Camille Doucet ouvrit la séance en déclarant que ni l'impartialité ni la loyauté de la Commission d'examen et du Comité de lecture n'étaient en jeu et que, par conséquent, il n'y avait pas lieu de les défendre. Cette déclaration abrégeait de beaucoup la tâche de la Commission ; cependant il fallait faire quelque chose ou plutôt ne pas se séparer rapidement puisque, selon le mot charmant de Camille Doucet, « moins il y a à faire, plus il y faut mettre de temps ». Les séances se prolongèrent donc pendant quatre mois et demi et aboutirent au rapport inséré au *Moniteur* du 26 avril 1869. Ce rapport et l'arrêté qui suivit sont demeurés la charte littéraire actuelle de la Comédie-Française. Ils méritent d'être cités pour qu'on voie dans quel esprit fut conçu ce règlement qui n'était, au fond, que la codification de la tradition suivie alors au Théâtre-Français. La Commission pensa, avant tout, que les auteurs avaient droit à un jugement et elle se préoccupa de le leur assurer. Elle ne voulut pas que, dans l'avenir, un administrateur pût écarter systématiquement, comme cela se voit aujourd'hui, des auteurs de la lecture du Comité. Ce règlement fut une mesure d'équité : nous verrons plus tard, dans l'examen de la situation actuelle du Théâtre-Français, s'il est encore respecté dans sa lettre et dans son esprit.

Voici l'extrait de ce rapport :

Plusieurs fois déjà, et à diverses époques, de louables efforts ont été faits, comme aujourd'hui, pour assurer aux écrivains la garantie d'un examen sérieux et d'un jugement éclairé. La composition actuelle du Comité de lecture est le produit et la conséquence de ces nombreuses tentatives et, sans renoncer à tâcher de l'améliorer encore, on ne peut méconnaître que la prospérité dont le Théâtre-Français jouit à tous égards depuis vingt ans, semblerait avoir donné suffisamment raison à cet état de choses...

Ce que, de tout temps, on a pu dire, c'est qu'en pareille matière, quoi qu'on fasse, le but ne sera jamais atteint et que jamais aucune orgnanisation ne saurait parvenir à satisfaire tout le monde... Pour accepter une pièce nouvelle, disaient les premiers règlements, on en fera la lecture, la Compagnie y étant appelée.

La plus grande part d'action dans cette tâche importante de juger les pièces n'a donc jamais cessé de leur appartenir[1]. Elle leur appartiendrait même tout entière et exclusivement comme aux autres entrepreneurs, si la Comédie-Française n'était en réalité une institution littéraire et artistique plutôt qu'une entreprise industrielle et commerciale, ayant reçu et accepté la mission supérieure de maintenir les anciennes traditions, de garder en dépôt les grandes œuvres des maîtres et d'en accroître encore autant que possible le glorieux patrimoine. C'est pour cela que, sous toutes les formes, l'État lui prodigue les encouragements ; c'est pour cela aussi que le Gouvernement a le droit de surveiller l'administration de ce théâtre et de prendre, quand les circonstances l'exigent, les mesures nécessaires pour concilier l'intérêt public avec l'intérêt privé, l'intérêt moral des lettres avec l'intérêt matériel de l'exploitation...

La Commission s'est préoccupée encore et tout particulièrement, de donner aux écrivains qui débutent un surcroit de garanties, en modifiant le système adopté jusqu'à présent pour l'examen préalable de leurs œuvres. Aujourd'hui, lorsqu'une pièce a été déposée et enregistrée au secrétariat du Théâtre-Français, le manuscrit est remis à l'un des trois examinateurs du théâtre qui le lit et en fait son rapport à l'administrateur général. Suivant les conclusions de ce rapport, la lecture au Comité est accordée ou refusée. On ne peut mettre en doute ni les lumières ni l'impartialité des examinateurs. En cas d'hésitation, d'ailleurs, de la part du premier lecteur, le manuscrit est soumis à un second et souvent à uu troisième examen.

Malgré ces précautions cependant, on est obligé de reconnaître que l'admission à la lecture dépend de cette autorité unique.

La Commission proposerait qu'à l'avenir les rapports des examinateurs fussent lus au Comité de lecture lui-même... à qui il appartiendrait d'accepter ou de rejeter les conclusions des rapporteurs.

Ainsi désormais, grâce à cette manière de procéder, toutes les pièces présentées au Théâtre-Français seraient jugées avec une égalité parfaite, puisque la décision prise à leur égard, quelque fut leur provenance et le plus ou moins de notoriété de leurs auteurs, émanerait d'un seule et même autorité, celle du Comité de lecture.

La Commission attache beaucoup de prix à cette réforme et croit fermement que l'usage ne tardera pas à en démontrer l'efficacité.

Suivait un arrêté dont les quatre premiers articles sont relatifs à la composition du Comité de lecture, à la lecture des pièces et au vote des sociétaires. L'article 5 réglemente l'examen préalable des pièces apportées par des auteurs nouveaux. Le voici :

Art. 5. — Toutes les pièces présentées au secrétariat du Théâtre-Français devront être immédiatement inscrites sur un registre spécial avec un numéro d'ordre constatant le jour de leur dépôt. Elles seront remises sans retard à l'un des examinateurs chargés d'en prendre connaissance et de faire sur chacune d'elles un rapport motivé concluant suivant leur appréciation, à ce que la pièce soit réservée pour être ultérieurement lue devant le Comité de lecture ou bien à ce que, sans plus ample examen, elle soit rendue à son auteur. Tous les rapports seront soumis au Comité de lecture formé comme il est dit en l'art. 1er, et à qui seul il appartiendra d'en accepter ou d'en rejeter les conclusions. Le résultat de cet examen préalable devra toujours être notifié à l'auteur, un mois au plus après le dépôt de sa pièce.

*Signé :* VAILLANT.

[1] Aux Sociétaires.

Il y eut donc au Théâtre-Français trois examinateurs, MM. Guillard, Lafitte et N. Fournier, chargés non d'écarter les pièces de valeur mais de les rechercher et de signaler au Comité toutes celles qui, ne méritant pas encore d'être jouées au Théâtre-Français, méritaient cependant d'être encouragées.

*(A suivre)* GASTON SCHÉFER.

EMILE BLÉMONT

Lithographie de F.A. Carals

# LA POÉSIE MODERNE

UN LIVRE DE M. ÉMILE BLÉMONT

*quoi bon ? Vous n'en aurez plus dans cinq minutes !* répondait un facétieux perruquier à Théodore de Banville « désireux de faire couper ces cheveux qui devaient l'abandonner si vite ». Et Jules Tellier, qui rapportait l'anecdote, en prenait texte pour objecter aux détracteurs comme aux trop passionnés avocats de la poésie contemporaine : « A quoi bon ? Vous n'en aurez plus dans cinq minutes ! »

Tellier se moquait, à moins qu'il ne s'abusât, en annonçant si délibérément les funérailles du lyrisme. Ce cher et grand esprit, penseur profond, admirable rythmeur, dialecticien consommé, tenait-il pour négligeable l'opinion d'un public toujours facilement ébloui ? Au surplus, eût-il pu prévoir à si bref délai l'élévation sur le pavois de poètes à coup sûr fort intéressants, mais dont le talent, aux yeux de quiconque discerne et compare, ne fait nullement oublier le génie de leurs prédécesseurs à l'Académie ou de leurs devanciers dans la « considération générale » ?

D'honnêtes gazetiers, intelligents à l'instar de bien des messieurs de la critique, ont, au gré de leur clientèle, réussi à découvrir, parmi nos compatriotes vivants, des écrivains en vers, doués à l'égal des maîtres les plus éminents du siècle. Suivant ces informateurs désintéressés, il y aurait déjà beau temps que Hugo, Lamartine, Vigny, Musset, Baudelaire sont remplacés dans la poésie française. Et la majorité du public en est convaincue. Ah ! c'est qu'en matière littéraire aussi bien qu'au point de vue social, cette majorité a conservé l'absolu respect des institutions et de la hiérarchie. De nos jours encore, il suffit, la plupart du temps, à un

écrivain, pour nous imposer sa domination morale, de se faire agréer par les Trente-Neuf de l'Institut en qualité de quarantième, ou (ce qui est tout à fait efficace) de gagner la faveur de certains journalistes influents, officiers de publicité et dispensateurs de gloire.

Dans le public moyen, combien connaissent réellement des hommes de talent comme MM. Henri Cazalis, Léon Dierx, Albert Mérat, Émile Blémont, pour n'en citer que quelques-uns parmi ceux qui furent, au groupe du Parnasse, les compagnons d'armes de nos poètes-académiciens d'à présent ? Et cependant quel judicieux lecteur ne classerait dans sa bibliothèque, au rayon des meilleurs livres de vers modernes, les recueils de ces écrivains, côte-à-côte avec les œuvres des Sully-Prudhomme, des Verlaine, des Coppée, des Hérédia, certes tous poètes curieux et artistes de beaucoup de valeur, et qu'on devrait mieux connaître parce qu'on les apprécierait mieux, sans les trop grandir et sans les trop rabaisser ?

* * *

Mais Tellier exagérait, pour le moins, en ne nous accordant plus que cinq minutes de poésie, car voici un livre [1] avec lequel les délicats aimeront à passer deux bonnes heures, et qu'ils ne quitteront point sans se promettre de le reprendre en un moment de loisir.

La belle aventure, ô gai !
La belle aventure !

M. Émile Blémont, dont l'œuvre est des plus importants, et qui s'est toujours montré soucieux de renouveler son inspiration et de varier sa manière, s'est habillé aujourd'hui en diseur d'oracles galants. *La Belle Aventure ?* Ce n'est point la vôtre, ô cœurs qui n'avez connu qu'une vie monotone et bornée ! C'est votre histoire à vous, les amoureux, les rêveurs, les coureurs des « rues et des bois » ; à vous pour qui l'existence n'eût été qu'une insupportable sujétion, s'il avait pu se faire qu'en vous permettant toutes les voluptés, on vous retirât la plus humaine de nos joies, celle de se créer un idéal de beauté et de marcher sans guide à la rencontre de son désir.

Aventuriers charmants ! Pour tout dire, votre idéal, il n'est point certain que vous l'ayez rencontré sans avoir, auparavant, heurté plus d'une fois à des portes qui n'étaient nullement des Sésames. Le printemps, qui échauffe à sa volonté les cervelles des fous et des sages, a dû, plus d'une fois aussi, vous leurrer et vous faire prendre une simple bergère couchée à l'ombre d'un arbre pour la Belle-au-bois-dormant de vos rêveries. Mais qu'importait ? Vous aviez le cœur trop généreux et, avouez-le, trop sensible, pour craindre d'épancher votre sève à ces amourettes du chemin ; et votre âme n'était point, sans doute, si exclusivement fleurie

[1] *La Belle Aventure*, par Émile Blémont (librairie Lemerre).

d'illusions, que vous n'ayez eu quelques roses à échanger contre les bleuets et les marguerites de Bernerette ou de Lison !

Elle était, lorsque je l'aimai,
Naïve comme Avril et Mai ;
J'étais presque aussi jeune qu'elle ;
Et sans penser au lendemain,
Nous chantions le long du chemin,
En y cueillant la fleur nouvelle.

Nous étions les paroissiens
De tous les Saints parisiens
Que l'on fête en la saison bleue :
Saint-Cloud, Saint-Germain et Saint-Prix
Ouvraient à nos deux cœurs épris
Les paradis de la banlieue...

Elle a vécu, la chère enfant,
Toujours aimant, toujours rêvant,
Par coups de tête et par coups d'aile :
Sans attendre les mauvais jours,
Elle est morte avec les amours,
Elle a fui comme une hirondelle [1].

Les épreuves amoureuses que vous avez subies, ou que vous subirez un jour, vous les trouverez ainsi racontées dans le recueil de M. Émile Blémont, à côté de paysages d'une incomparable fraîcheur, de curieuses impressions, de tableaux achevés dans leur joli caractère de modernité discrète et précise.

A l'heure où toute une génération de petits bourgeois déguisés en révolutionnaires de la littérature, s'amuse, sous le prétexte d'une rénovation lyrique, à déformer notre beau vers français, il vous sera doux de lire quelqu'un qui, parce qu'il est vraiment poète, sait exprimer avec un art parfait des sentiments exquis et de fortes pensées. L'auteur de la *Belle Aventure* n'est point de ces écrivains pour qui ce serait un crime que d'avoir une idée à soi, et, au cours du volume, il vous sera loisible de constater que le charmant conteur des idylles printanières et des échappées joyeuses à travers les bois et les champs s'élève, quand il en est besoin, jusqu'aux hauteurs de la poésie la plus noble et la plus virile. Je disais que M. Émile Blémont s'était toujours montré soucieux de varier sa manière et de renouveler son inspiration. Je disais, et j'avais raison de dire. Après s'être révélé, dans ses *Poèmes d'Italie,* comme un enthousiaste du grand art et, en même temps, comme un philosophe qui, devant les magnificences de la Rome papale, n'oublie pas un instant ce qu'il y a au fond des religions, M. Émile Blémont se fit le peintre attendri et mélancolique des délicats *Portraits sans modèles*. Ensuite, du jardin des Li-taï-pé, des Thou-fou, il transplanta dans notre sol poétique, en traduc-

[1] *La Belle Aventure,* page 30.

teur habile et fidèle, lequel, pourtant, n'est point sans mêler un peu de son âme à ses adaptations, la flore merveilleuse des *Poèmes de Chine*. (C'était là, et j'y insiste, une entreprise périlleuse. Mais l'adaptateur fut à la hauteur de sa tâche. Sans conteste, ce « florilège de chinoiseries » traduites avec un scrupuleux respect des textes originaux et en vers nuancés dans la perfection, est unique chez nous.) Puis, ayant écrit, avec Léon Valade, des comédies pleines de finesse et de vivacité, le voilà qui publie, seul, *Roger de Naples* [1], cinq actes vivants et puissants, et où la sûreté de l'expression dramatique ne le cède en rien à l'intérêt tout humain du sujet de la pièce. Les *Pommiers en fleurs* ramenèrent le poète au lyrisme ; ce recueil, sous-intitulé *Idylles de France et de Normandie*, renferme, à côté de tant de choses belles et gracieuses, plusieurs morceaux qui comptent parmi les meilleures pages que nous ait values le récent mouvement traditionniste. Toutefois, la merveille du genre, c'est, selon moi, la *Marthe aux pieds nus* que M. Émile Blémont n'a éditée qu'en opuscule, et que je voudrais bien retrouver sous un plus ample format. Et, de même, si mon vœu pouvait avoir une influence, fût-ce minime, sur ses décisions, j'engagerais le poète à réunir en volume son *Wattignies*, son *Chant du Siècle* et sa *Prise de la Bastille*, trois poèmes où j'ai rencontré d'admirables vers, et notamment les alexandrins écrits sur la mort de Saint-Just, ce Saint-Just

> Qui, sûr que le grand œuvre un jour serait fini,
> Sans fléchir, sans crier : « Lamma Sabacthani ! »
> Sans invoquer un ange apportant une palme,
> Monta sur l'échafaud, pensif, superbe et calme,
> Et, n'accusant pas plus la terre que les cieux,
> Comme on s'endort le soir, mourut silencieux [2].

Un recueil du genre de celui que je demande à M. Émile Blémont de publier, vous montrerait sous le jour éblouissant de l'épopée ce même écrivain que le recueil de la *Belle Aventure* nous montre actuellement sous l'aimable jour de l'idylle et de la fantaisie, et qu'il nous montre aussi sous le jour très particulier de la poésie « picturale ».

J'ai cité jusqu'ici bien peu de vers du livre que vient de nous donner l'auteur des *Portraits sans modèles*. Vous me permettrez d'en transcrire maintenant quelques-uns. C'est que la *Belle Aventure* n'est pas composée de pièces d'un caractère à ce point uniforme qu'il y ait impossibilité de reconnaître, par un bref examen de chacune des parties de l'ouvrage, combien le cœur du poète peut vibrer différemment selon les heures et selon les rencontres.

[1] On se rappelle les démêlés que M. Émile Blémont eut, à propos de *Roger de Naples*, avec MM. Porel et Legendre. Le drame, dont la représentation serait, tout porte à le croire, un succès, et non pas uniquement littéraire, ne connaît encore que la lumière de l'impression. Il est vrai que nos directeurs de théâtres nous ont fait apprécier une foule de chefs-d'œuvre, ces dernières années.

[2] *La Prise de la Bastille*, une plaquette, chez Lemerre.

Le pimpant et joyeux sonnet, dont M. Émile Blémont a fait le morceau liminaire de son recueil, est une sorte d'invocation propitiatoire à la « Muse divine », la Jeunesse. Invocation entendue avant d'être formulée, prière exaucée avant d'être dite ! La Jeunesse ! Elle anime de son souffle vaillant ces *Vers d'amourettes et vers d'amour* qui comprennent toutes les pièces galantes du volume, et que l'auteur a groupés en cinq séries : *Le Cœur en l'air, le Rose et le Blond, Beautés brunes, Musique amoureuse, Fidélité.* Voilà des titres expressifs et qui marquent à souhait le motif, le genre, le ton de ces cinq suites de variations sur un thème sentimental. La pièce initiale du *Cœur en l'air,* le *Volant,* me paraît des plus réussies. Je ne vous en dirai que le début, mais les quatre strophes détachées vous prouveront, mieux que tous les commentaires du monde, quel coloriste et quel harmoniste est, en même temps que quel poète, M. Émile Blémont.

Hier soir, j'ai fait un singulier rêve :
C'était dans un parc, devant un château ;
Le jour déclinait, et deux filles d'Ève
Jouaient au volant en robe Watteau.

Le grand parc était plein d'arbres superbes,
De fleurs, de parfums et de chants d'oiseaux ;
L'eau vive partout luisait sous les herbes,
J'entendais courir le bruit des ruisseaux.

Un perron de marbre, encadré de lierre,
Où riait un Faune aux regards lascifs,
Menait à l'exquis château, brique et pierre
Qui se détachait sur les hauts massifs.

Entre les rameaux sombres des charmilles,
Le soleil mourait dans le ciel sanglant ;
Au pied du perron, les deux belles filles,
En robes Watteau, jouaient au volant...

Que de richesses encore, dans ces *Vers d'amourettes et vers d'amour !* Je vous signale, entre autres, le morceau intitulé : *Divinités modernes* [1], et qui porte pour épigraphe une phrase de Diderot : « Si nous rencontrions dans la rue une seule des figures de femmes de Raphaël, elle nous arrêterait tout-à-coup ; nous tomberions dans l'admiration la plus profonde ; nous nous attacherions à ses pas et nous la suivrions jusqu'à ce qu'elle se fût dérobée ». L'auteur imagine des rencontres analogues à celle dont rêvait le grand philosophe, et, sur cette donnée, il écrit tout un poème, avec une inappréciable souplesse de langage, un esprit digne du Musset de *Namouna,* un art d'une exquise et « supérieure » simplicité.

*Au gré du rêve* est la seconde des trois grandes divisions du recueil. Elle est subdivisée en cinq séries dont la première, l'*Ame éparse,* diffère

[1] V. l'*Artiste* de mars 1893, où cette pièce a été publiée d'abord.

essentiellement des quatre autres. L'*Ame éparse,* c'est l'âme comme désorientée, et livrée, par le jeu de la vie, aux souffles contraires des passagères désespérances et des illusions toujours fugaces.

... Nous avons voulu dire l'indicible,
Nous avons voulu faire l'impossible,
Volupté, vertu !
Nous avons rêvé des choses divines ;
Nous nous réveillons le cœur en ruines,
Le front abattu...

Mais le poète reprend vite possession de lui-même. Oublieux des amourettes, non de l'Amour, il élargit son cœur pour l'ouvrir à l'Amitié, « ce sentiment un peu négligé par les lettrés de France », disait M. Paul Arène dans une jolie préface aux *Poèmes de Chine*. Lisez les hommages noblement pieux ou respectueusement flatteurs que M. Émile Blémont adresse à *Quelques contemporains* et ensuite à *Quelques contemporaines*. Lisez *Pour une dame aux cheveux blancs ;* lisez *Devant la statue d'Alexandre Dumas* et, tout particulièrement, cette *Contribution au « Tombeau de Baudelaire »* :

Sur l'idéal tombeau que je rêve à ta gloire,
O sombre et grand poète ami, je dresserais,
Parmi le vert laurier, le myrte et le cyprès,
Une belle Africaine en sa nudité noire.

J'incarnerais pour toi le Deuil et la Victoire
Sous sa forme robuste aux ténébreux attraits ;
Et, son front couronné de nuit, j'y verserais
La splendeur d'un orgueil calme et blasphématoire.

Dans le rythme indolent de son superbe corps,
Devraient chanter, profonds et mystiques accords,
Toutes les voluptés de la désespérance ;

Et sur sa gorge pure aux seins durs et pointus,
En ses yeux imprégnés d'amour et de souffrance,
On croirait voir flotter des paradis perdus.

J'émettrai, après cela, certaines restrictions à propos des vers si curieux, parfois trop curieux à mon gré, que M. Émile Blémont a rimés *Pour les Poètes*. Entre une gracieuse *Terza Rima* et de parfaits alexandrins sur la *Rime,* il y a là ce me semble, des recherches prosodiques, des amusements de versificateur, qui n'intéresseront guère que les « parnassiens ». Par contre, on goûtera unanimement, j'en suis sûr, les fines études, les paysages parisiens, les marines, les tableaux de genre, que l'auteur de la *Belle Aventure* a brossés, avec tant de dextérité et d'entente des nuances, d'après et *Pour les Peintres*.

J'ai parlé de « marines ». Que pensez-vous de cette strophe ?

Avec un long grondement sourd,
Le flot creux se soulève, court,

Monte, prend forme,
Fait la conque et, cheval marin,
Se cabre, écume sous le frein,
Puis croule, énorme.

Je la découvre dans la dernière division du livre, *Ciel de France,* un chapitre unique de charme et de beauté. Le long de *la Seine* comme à *Biarritz ; En forêt* comme *Dans la plaine ;* à l'*Heure triomphale* où le jour ressuscite aussi bien qu'à l'*Heure mystérieuse* où réapparaissent les étoiles, il faut entendre M. Émile Blémont célébrer le pays qu'il aime en artiste, et qu'en « fils » reconnaissant et fervent, il idolâtre. Le sonnet par où se termine le volume est bien des plus délicieux qui existent.

Ciel de France, doux ciel de la douce patrie,
J'ai l'âme et les yeux pleins de ton charme léger ;
Et, comme en son long rêve un humble et vieux berger,
Je t'aime, avec la plus fervente idolâtrie.

De tes pleurs généreux mon argile est pétrie ;
J'ai bu ta pourpre au vin que j'ai vu vendanger ;
J'ai reçu, pour le pain que j'avais à manger,
Le grain doré par toi dans la moisson fleurie.

Perle, nacre irisée, argent clair, tendre azur,
Ciel de France, beau ciel au sourire si pur,
Vers toi je suis monté jusqu'aux plus hautes cimes ;

Tes soleils m'ont versé la vertu des grands jours ;
Et, les poumons gonflés de tes souffles sublimes,
J'ai couronné de tes étoiles mes amours.

*
* *

Tel est donc ce séduisant recueil de la *Belle Aventure,* livre entre tous remarquable dans sa forme et dans son essence, œuvre sincèrement composée à la triple gloire de la Nature, de l'Amitié et de l'Amour. D'aucuns y voient, avec moi, le discret adieu du poète à la jeunesse fugitive. Soit ! Mais, si la jeunesse passe, l'enthousiasme reste entier dans les cœurs que la Poésie a illuminés de sa flamme. Pour ma part, j'envisage que M. Émile Blémont nous donnera avant peu un nouveau volume. Qu'il se rende à ma prière, et que sa prochaine publication soit faite de ces poèmes héroïques dont je montrais, il y a un instant, le caractère. Après l'idylle, l'épopée !

DANIEL DE VENANCOURT.

# UNE SAINTE

*Dans l'église de Clairvaux (Jura).*

*Sous ces arceaux de pierre une sainte, à genoux,*
*Aux pieds du Rédempteur a répandu son âme.*
*Les oraisons ainsi qu'un parfum de cinname*
*S'exhalaient de son cœur, que Dieu fit simple et doux.*

*Aspirant dès ce monde aux choses éternelles,*
*Vers l'Éden des élus tendait ce cœur ardent.*
*Elle vécut sereine et très pure, gardant*
*Une candeur d'enfance au fond de ses prunelles.*

*Elle ignora le mal et voulut tout le bien.*
*En son sourire ému souriait l'Espérance.*
*Entre elle et la misère, entre elle et la souffrance*
*La Charité divine était comme un lien.*

*A soulager le pauvre elle avait mis sa joie ;*
*Trouvant sans le chercher le mot tendre et touchant.*
*Et tous la bénissaient, sa parole jonchant*
*De roses et de lys leur douloureuse voie.*

*Elle leur faisait croire à quelque heureux destin*
*Proche, en versant la foi dont son âme était pleine.*
*Toute larme séchait où passait son haleine,*
*Ainsi que la rosée aux souffles du matin.*

*Elle portait ton nom sacré, Vierge Marie.*
*Ses chimères, ses vœux, son rêve, son espoir,*
*Eussent ravi les yeux, si l'on eût pu les voir,*
*Comme aux mains d'un enfant une gerbe fleurie.*

*Lorsqu'elle contemplait le lumineux décor*
*D'un vitrail, où l'on voit des anges en prières,*
*De clairs rayons, filtrant au cristal des verrières,*
*Posaient sur ses cheveux leur auréole d'or.*

*L'orgue, roulant le flux de ses ondes sonores*
*Des voûtes du parvis à l'autel consacré,*
*Emplissait cet esprit, de lumière altéré,*
*D'un éblouissement vertigineux d'aurores.*

*Rien d'obscur ne voilait son cœur, pur diamant ;*
*Car sa pensée était, — de pitié consumée, —*
*La lampe au sanctuaire ineffable allumée,*
*L'inextinguible étoile au front du firmament.*

*De son être émanait la grâce essentielle :*
*Ce charme inconscient fait d'intime ferveur.*
*Sans l'épuiser jamais, elle offrait au Sauveur*
*Le trésor de vertus qu'elle portait en elle.*

*Un soir, en soupirant l'irrévocable adieu,*
*Le cœur plein de regret et de mélancolie :*
*Sa tâche n'étant pas tout entière accomplie,*
*Elle joignit les mains et s'endormit en Dieu.*

THÉODORE MAURER.

# CHRONIQUE

La distribution des récompenses décernées par la Société des artistes français aux exposants du dernier Salon des Champs-Élysées, a été présidée par M. Poincaré, ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, assisté de M. Édouard Detaille, le nouveau président de la Société des artistes français, et de M. Roujon, directeur des Beaux-Arts. Cette cérémonie a eu lieu, comme d'usage, au Palais de l'Industrie. La démolition de l'édifice, on le sait, rentre dans le plan de l'Exposition universelle de 1900, afin de faire place à une avenue spacieuse, pratiquée dans l'axe de l'Hôtel des Invalides, et à deux palais qui seront construits en bordure de l'avenue projetée. Il était de circonstance que le président de la Société des artistes français, M. Édouard Detaille, ayant à prendre la parole dans cette solennité en présence du ministre des Beaux-Arts, exprimât dans son discours, les préoccupations de la Société sur la question, toute d'actualité, d'un local à trouver, à brève échéance, pour remplacer le Palais de l'Industrie et organiser ses expositions annuelles. Voici en quels termes il l'a fait :

C'est une vieille institution que la nôtre, mais elle est solide et plus durable que les locaux qui lui ont donné asile. Et, si le palais de l'Industrie est destiné à disparaître, nous n'avons nullement l'intention d'en faire autant; et nous nous adressons à vous en toute confiance, monsieur le Ministre, pour vous demander, je ne dirai pas un abri, mais un palais, un palais magnifique, un pur chef-d'œuvre d'architecture digne de l'art français, où la corporation des peintres, des sculpteurs, architectes et graveurs puisse, comme dans le Bois sacré, prendre ses ébats et son essor sans nul autre souci que celui de l'art. Pour le moment, la grosse inquiétude qui plane sur le monde des artistes, c'est l'incertitude où nous sommes tous au sujet du local de nos expositions de l'année 1900.

Ce n'est pas sans une certaine mélancolie que les Parisiens verront la démolition du palais de l'Industrie. Le Parisien, que l'on croit plus léger, plus amoureux du changement qu'il ne l'est en réalité, le Parisien aime son Paris, il est habitué à sa physionomie, atta-

ché à certaines silhouettes, et tel coin de la ville est pour ainsi dire sacré. Je ne veux prendre pour exemple que ces deux vieilles maisons qui sont restées au milieu du Pont-Neuf et qui sont comme un morceau du panorama de Paris. Depuis Henri IV, elles sont gravées dans la mémoire et dans les yeux des Parisiens, elles font partie en quelque sorte de notre vie intime; elles mériteraient certainement d'être classées parmi les monuments historiques, et j'ajouterai qu'elles ont d'autant plus de droits à notre respect que c'est sur leurs murs, en plein air, qu'ont commencé les expositions de peinture. Les artistes du temps y montraient leurs tableaux, exposés à tous les vents, certains d'y trouver, au milieu des bateleurs et de la cohue journalière, le flot du public et des badauds qui stationnaient ou passaient sur le Pont-Neuf.

Le ministre, après avoir souligné en passant d'une fine pointe d'ironie les termes quelque peu ambitieux de la demande que M. Detaille lui adressait d'« un palais magnifique, un pur chef-d'œuvre d'architecture, digne de l'art français », a rassuré la Société des artistes français à ce sujet :

Soyez tranquilles, messieurs, a-t-il dit, quoi qu'il advienne, le gouvernement ne vous marchandera pas son hospitalité; et, si pittoresque que soit ce coin du Pont-Neuf, dont M. Detaille vient, il y a une minute, de faire un si joli crayon, nous ne vous condamnerons pas à y reprendre une coutume qui, en 1663 déjà, devenait incommode et qui, au début du vingtième siècle, ne laisserait pas de paraître un peu surannée.

Vous n'êtes pas les seuls, au demeurant, qui désiriez conserver à vos Salons leur périodicité ordinaire. Les Salons sont une saison de la vie parisienne. Il serait aussi difficile de les supprimer que d'enlever son mois de mai au calendrier grégorien. Fermer ou suspendre vos expositions, ce serait un peu, pardonnez-moi la comparaison, comme si l'on s'avisait, sous le régime parlementaire, d'interdire l'accès de la tribune. A la tribune, messieurs, tous les discours ne se valent pas. Il y en a de très éloquents, il y en a de passables, il y en a de médiocres; mais on n'a pas encore trouvé d'autres moyens d'entendre les très éloquents que de supporter les médiocres. De la tribune, on soutient des systèmes très différents, on développe des thèses individuelles ou des programmes de groupes, et chacun croit volontiers avoir raison contre tout le monde.

Les discussions esthétiques sont assurément plus calmes que les batailles politiques, mais comme la beauté est aussi passionnante que la vérité, il y a aussi, en art, des écoles, des partis, des drapeaux. Il ne faut pas s'en plaindre. C'est dans ces divisions nécessaires que s'affirment la force des initiatives et la richesse des tempéraments. L'art ne se conçoit pas sans la liberté; la liberté comporte non seulement la variété, mais la contradiction. Le jour où tous les peintres auront la même vision et tous les sculpteurs le même idéal, le jour où tous les artistes auront la mauvaise fortune de porter sur une œuvre un jugement unanime, nous n'aurons plus, messieurs, qu'à nous attendre au retour de la barbarie.

M. Poincaré en arrive à traiter la question de l'art prétendu officiel, dont certains critiques s'évertuent à déplorer l'uniformité et persistent à vouloir rendre l'État responsable :

L'art officiel, je le cherche et je ne le trouve pas : à moins qu'on ne désigne délibérément de ce nom tout ce qui peut être très correct, très froid et très ennuyeux. Mais c'est calomnier l'État que de prétendre qu'il ait, pour ces rares qualités, une invincible prédilection. L'État, messieurs, est impartial et éclectique. Il ne donne pas de conseils, il ne propage pas de théories. Il observe, il regarde, il écoute, et partout où il aperçoit la marque d'un talent personnel, il offre, sans parti pris, les encouragements dont il dispose. On dit qu'il se trompe quelquefois. Mais ceux qui le disent sont peut-être ceux qui voudraient qu'il se trompât avec eux. L'essentiel, quand on se trompe, est de pécher par excès de bienveillance et non par excès de sévérité. D'un achat médiocre ou d'une récompense contestable, l'État sera toujours à même de se consoler; un refus maladroit pourrait, au con-

traire, s'expier d'un éternel repentir. La tâche de l'État n'est donc pas de favoriser des genres, de donner des directions, d'immobiliser la vie dans le cadre des leçons artificielles. Elle est celle d'un passant, d'un visiteur, d'un curieux qui, sans être, hélas! millionnaire, a quelque monnaie de poche à dépenser pour aider les artistes et pour meubler ses galeries.

Je vous remercie, messieurs, de l'accueil que vous réservez à ce collectionneur. Il a un grand mérite, c'est d'être, comme vous, très désintéressé et de ne songer, lorsqu'il vous fait appel, qu'au triomphe de l'art et à l'avenir de la patrie.

Il a été procédé ensuite à l'appel des artistes récompensés qui ont reçu, des mains du ministre, leurs récompenses. En voici la nomenclature :

PEINTURE

Médaille d'honneur : M. Ernest Hébert, de l'Institut.

Il n'a pas été décerné de médailles de première classe.

Médailles de 2e classe : MM. Sorolla y Bastida, Ravanne, Paul Lecomte, Simonnet, Ernest Laurent, Abel Boyé, Chrétien, Tanoux, Saubès, Wallet, Carl Rosa, Claude.

Médailles de 3e classe : M. Bonis, Mlle Sonrel, MM. Etcheverry, Bouché, Marioton, Troncy, Nicolet, Mlle Smith, MM. Chaullery, Prévot-Valeri, Leydet, Riva, Lomont, Dierickx, Achille Fould, Adler, Marsac, Mmes Dubourg, Duhem, MM. Lund, Picknell, Lockhart, Gotch, Crémieux, Lelong, Maxence, Chabas, Liot, Pape, Charpentier-Bosio, Granchi-Taylor.

Mentions honorables : MM. Rouault-Champdavoine, Charles Duchène, Vazquez, Belaevsky, Moulin, Mlle Chaudefoin, MM. Thiérot, Grosso, Mlle Clémentine Dufau, MM. Hunt, Dréger, Jules-Eugène Pagès, Taupin, Alfred-Nicolas Martin, Decamps, Bouzin, Mlle Noémie Schmitt, MM. Maurice Lévis, Jules-F. Mary, Maurice Jeannin, Eisenhut, Thomas Seymour, Letourneau, Ernest Marché, Fabrès, Voizard-Margerie, Kirchbach, Mlle Angèle Delassalle, MM. Loeb, Marcel Pille, Mme Laura Muntz, Mlle Germaine Vuillaume, MM. Ernest Peixotto, Gabriel Mathieu, Marcel Mangin, Wilhelmson, Mme Consuelo-Fould, M. Grün, Mme Delacroix-Garnier, Georges Meyer, Jean-Maurice Duval, Géo Bridgmann, Maurice Dainville, Truchet, Barbudo, Steck, Marx, Mme Caroline Feuillas-Creuzy, Mme Garnot-Beaupère, Mme Austa Sturdevant, MM. Norton, Albert de Gesne, Mme Pauline Dubron-Dubadie, M. Henry Mouren, Mlle Claudia Corneloup.

SCULPTURE

Médaille d'honneur : M. Bartholdi.

Médaille de 1re classe : M. Gauquié.

Médailles de 2e classe : MM. Loiseau-Rousseau, Dagonet, Bareau, Moncel, Théodore Rivière.

Médailles de 3e classe : MM. Legrand, Thamar, Pendariès, Belloc, Chevré, Desvergnes, Bardelle, Raoul de Gontaut-Biron, Mélin, Virion, Leclaire, Magrou.

Mentions honorables : MM. Barnhorn, Bayeux, Besqueut, Bianchi, Blay y Fabrega, Brooks, Caro, Cauer, Ciffariello, Debut, Derré, Duveneck, Hammar, Elmqvist, Laurent, Lhoest, Mme Marc, Mlle Monginot, MM. Perrotte, Reynes y Gurgui, de Tarnowski, Mlle Testard, MM. Wallet et Waderé.

GRAVURES EN MÉDAILLES

Médaille de 1re classe : M. Vernon.

Médaille de 2e classe : M. Heller.

Médaille de 3e classe : M. Pillet.

ARCHITECTURE

Il n'a pas été décerné de médaille d'honneur ni de médaille de 1re classe.

Médailles de 2e classe : MM. Pontremoli, Tissandier, Varcollier, Josso, Duménil, Boué et Hénault.

Médailles de 3e classe : MM. Farge, Tronchet, Berger, Leclerc, Boutron et Schœllkopf, Esnault-Pelterie.

Mentions honorables : MM. Durand, Mewes, Debat, Guédy, Simon, Bourdilliat, Charbonnier, Bertrand, Labouret, Aucian, Letrosne, Bernard, Proy, Faguer, Bentz, Trinquesse, Terra, Hébrard, Arnaud, Delabarre.

GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

Médaille d'honneur : M. Baude.
Médailles de 1re classe : MM. Gilbert, Patricot.
Médailles de 2e classe : MM. Faivre, Mignon, Desbrosses, De Mare.
Médailles de 3e classe : MM. Caillaux, Avril, Crosbie, Honer, Jeannin, Duplessis, Juillerat, Boilot, Wolf, Bénard.
Mentions honorables : Mlle Tournadre, MM. Leseigneur, Corabœuf, Doby, Besques, Profit, Cuisinier, Desbuissons, Hotin, Maylander, Montet, de Ruaz, Aubert, Joubard, Broquelet, Soubrier, Bouisset, Perroudon, Rœdel.

Prix de Raigecourt-Goyon : M. de Montholon.
Prix Marie Bashkirtseff : Mlle Dufau.

Prix de Paris : M. Bareau, sculpteur.
Bourses de voyage : MM. Marioton, Tanoux, Adler, Richon-Brunet, peintres ; MM. Moncel, Legrand, Mélin, sculpteurs ; MM. Hérault, Tronchet, architectes.

---

L'Académie des Beaux-Arts a décerné le prix Troyon à M. Hugues de Beaumont, et deux mentions honorables, la première à M. Charles Mouthon, la seconde à M. François Cachoud. Le nombre des œuvres qui avaient été envoyées à ce concours était de 65 ; le sujet à traiter, *Un effet de crépuscule*.

M. G. Le Breton, de Rouen, correspondant de l'Académie, a donné communication à la Compagnie d'une note sur la formation d'un musée Jeanne d'Arc, dans la Tour Jeanne d'Arc à Rouen. Il a invité les membres de l'Académie à l'aider, par le don des maquettes de leurs œuvres ayant trait à la Pucelle, dans la formation de ce musée.

---

On se rappelle qu'un concours fut ouvert, l'an dernier, entre tous les artistes français pour la création d'un nouveau type de timbre-poste, et que ce concours, comme il fallait s'y attendre, donna de si médiocres résultats qu'il fut non avenu.

Mieux inspiré, le ministre actuel des Postes et Télégraphes, M. André Lebon, vient de confier à M. Eugène Grasset la commande de la nouvelle vignette pour le futur timbre-poste français.

---

Parmi les dernières promotions et nominations dans la Légion d'honneur, nous relevons les noms qui suivent :

Sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Victorien Sardou, de l'Académie française, a été promu commandeur ; MM. Paul Bourget, de l'Académie française, André Theuriet, Anatole France, officiers ; MM. Fabrice Carré, auteur dramatique, René Doumic, critique littéraire, Gustave Guiches, Catulle Mendès, Maurice

Rollinat, hommes de lettres, Desbeaux, directeur de l'Odéon, Eug. Gigout, compositeur de musique, ont été nommés chevaliers.

Sur la proposition du ministre des Travaux publics, M. Jules Comte, directeur des Bâtiments civils et des Palais nationaux, a été promu commandeur.

Sur la proposition du ministre des Colonies : M. Roullet, artiste peintre, a été nommé chevalier.

Sur la proposition du ministre des Affaires étrangères : MM. Jules Stewart, José-Julio de Souza-Pinto, artistes peintres, Paul-Wayland Battlet, statuaire, ont été nommés chevaliers au titre étranger.

Au cours d'une récente visite faite au musée du Louvre par le président de la République, ce dernier a conféré à M. Héron de Villefosse, conservateur des antiquités grecques et romaines, le grade d'officier de la Légion d'honneur.

---

Le budget de 1895 a ouvert au ministre des Travaux publics un crédit pour la suppression des ruines du quai d'Orsay et l'installation de la Cour des comptes sur cet emplacement. En conséquence, le ministre des Travaux publics vient de prendre un arrêté par lequel un concours est ouvert entre les architectes français pour la reconstruction du palais du quai d'Orsay et l'installation des services de la Cour des comptes dans tout ou partie de ce palais.

Liberté entière est, d'ailleurs, laissée aux concurrents, conformément aux indications contenues dans les rapports de la commission du budget de la Chambre des députés, pour suggérer toute combinaison comportant la réinstallation de la Cour sur tel ou tel emplacement.

Le jury sera constitué ainsi qu'il suit : M. le Ministre des Travaux publics, président ; MM. Boulanger, sénateur, premier président de la Cour des comptes, et Étienne, député, vice-présidents ; M. Bardoux, sénateur, et MM. Berger, Cochery, Trélat, députés ; MM. Jules Comte, directeur des bâtiments civils et des palais nationaux ; Daumet, membre de l'Institut, inspecteur général des bâtiments civils ; Ch. Garnier, membre de l'Institut, inspecteur général des bâtiments civils ; De Liron d'Airoles, directeur général de la comptabilité publique ; Normand, architecte, membre de l'Institut, inspecteur général des bâtiments pénitentiaires ; Pascal, membre de l'Institut, inspecteur général des bâtiments civils ; Renaud, procureur général près la Cour des comptes ; Tassin de Villiers, greffier en chef de la Cour des comptes ; Vaudremer, architecte, membre de l'Institut, inspecteur général des travaux diocésains et paroissiaux ; Vuarnier, directeur du contrôle des administrations financières, de l'inspection générale et de l'ordonnancement ; cinq architectes nommés par les concurrents ; secrétaires : MM. Lambert, chef du bureau des bâtiments civils ; Aubé, secrétaire adjoint du conseil général des bâtiments civils.

Il sera décerné huit primes d'une valeur totale de 25.000 francs. Le

projet classé en première ligne recevra une prime de 7.000 francs. En seconde ligne, 5.000 francs. En troisième ligne, 3.000 francs. Les cinq autres projets venant ensuite recevront chacun une prime de 2.000 francs, soit en tout 25.000 francs. Les divers classements seront effectués à la majorité absolue. Les projets primés resteront la propriété de l'administration qui se réserve le droit d'y puiser les éléments qui lui paraîtraient utiles et d'en faire l'usage qui lui conviendra.

L'arrêté ministériel contient une partie technique définissant les conditions extérieures et intérieures de reconstruction de l'édifice. Il y est dit, notamment, que le terrain consacré à l'édifice est délimité par les façades actuelles. Les façades du côté du quai seront à rétablir dans leur état avant l'incendie, ainsi que celles de la rue de Lille et du périmètre intérieur de la cour d'honneur. Toute liberté est laissée pour le surplus. Autant que possible les principales salles d'audience seront disposées vers le quai d'Orsay.

Le programme de ce concours et le concours lui-même ont provoqué certaines observations de la part de la Société des architectes diplômés par le gouvernement. Le bureau de cette société a exposé à M. Dupuy-Dutemps, ministre des Travaux publics, que, si le concours est utile lorsqu'il s'agit de constructions nouvelles, il ne l'est pas lorsqu'il s'agit d'anciennes constructions à restaurer et pour l'appropriation desquelles l'architecte titulaire suffit amplement. Elle fait aussi remarquer que l'arrêté fixant les conditions du concours comporte une contradiction. L'article 1er dit, en effet, que « liberté entière est laissée aux concurrents pour suggérer toute combinaison comportant la réinstallation de la Cour des comptes *sur tel ou tel emplacement* », et la deuxième partie, relative à l'organisation du concours (partie technique), stipule que « les façades du côté du quai seront à rétablir dans leur état avant l'incendie, ainsi que celles de la rue de Lille et du périmètre de la cour d'honneur ».

La contradiction manifeste de ces deux dispositions, dit la Société, ôte à ce concours toutes garanties sérieuses pour les concurrents, en enlevant au jury la base unique, indispensable à ses appréciations, et rend sa tâche singulièrement difficile.

Aux observations présentées par la Société des architectes, nous nous permettrons d'ajouter celle-ci, d'une portée plus générale, c'est que les concours en ces matières n'ont jamais donné que de déplorables résultats, et que les pouvoirs publics, éclairés enfin par une expérience cent fois renouvelée, seraient bien inspirés en renonçant à ce système pour recourir à la commande directe. Dans l'espèce, les arguments de circonstance, formulés par la Société des architectes, militent encore contre le parti adopté par le ministère des Travaux publics.

---

Le jury chargé de juger le concours institué par l'Union centrale des Arts décoratifs en vue de l'Exposition universelle de 1900, et dont le

sujet était : *Un cabinet d'amateur d'objets d'art moderne,* a rendu sa décision comme suit : le premier prix, d'une valeur de 5.000 francs, a été attribué aux projets de MM. Georges Rémon et Eugène Morand ; il n'a pas été décerné de second prix ; la première prime a été attribuée à la composition de M. Alexandre Sandier, et une mention avec médaille, au projet de MM. Deperthes et fils.

---

La commission consultative de l'Union centrale des arts décoratifs, réunie pour élaborer le programme des concours que l'Union centrale doit ouvrir en vue de l'Exposition de 1900, a décidé en principe que chaque concurrent serait libre de choisir, pour en présenter la maquette ou le dessin, l'objet qui lui plairait, pourvu que cet objet fût de nature à rentrer dans une des cinq catégories suivantes : 1° bois et pierre ; 2° métal ; 3° verre et terre ; 4° papier ; 5° tissus.

---

Par arrêté du ministre des Beaux-Arts, l'État a fait l'acquisition du tableau de M. Édouard Detaille, les *Victimes du devoir,* qui a figuré au Salon des Champs-Élysées en 1894.

---

Une information venue de Londres annonce que la National Gallery vient de recevoir en don, de M. Ch. Butler, « un beau portrait en pied, grandeur naturelle, du cardinal de Richelieu, par Philippe de Champaigne ». La désignation de cette œuvre répond exactement au beau portrait que possède le Louvre et qui figure dans le Salon Carré. Le tableau qui vient d'être offert à la National Gallery ne doit être autre que celui mentionné dans la *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée impérial du Louvre,* par Frédéric Villot, en ces termes : « L'inventaire Lenoir (n° 166) cite un autre portrait du cardinal, également par Champaigne ». Il serait intéressant de connaître par suite de quelles circonstances la toile inventoriée par Lenoir est passée en Angleterre.

---

Le directeur des Beaux-Arts a fixé à 3.000 francs la participation de l'État à la souscription pour le monument d'Antoine Watteau, qui doit être érigé dans les jardins du Luxembourg.

---

On vient d'ouvrir une souscription publique pour élever une statue à Florian sur une place publique de la ville d'Alais (Gard), dans les environs de laquelle naquit le gracieux fabuliste.

C'est le sculpteur Adrien Gaudez qui a été chargé d'exécuter ce monument qui se composera, en outre de la statue de Florian, de figures allégoriques entourant le piédestal.

---

On se rappelle que le prince italien Sciarra avait été condamné par le

tribunal de Rome à une amende énorme pour avoir contrevenu à l'édit du ministre Pacca, interdisant la vente, à l'étranger, des objets d'art appartenant à un fidéicommis. Un arrêt de la cour suprême acquitte définitivement le prince.

---

Sur une délibération du Conseil municipal de Paris, la statue de Broca, érigée sur le boulevard Saint-Germain au-devant de la façade ouest de la Faculté de médecine, sera placée en haut des marches de la rue Antoine-Dubois.

---

La Société nationale des Beaux-Arts (Salon du Champs-de-Mars) a procédé à la nomination de nouveaux sociétaires et associés. Ont été nommés :

*Sociétaires.* — Peinture : MM. Biessy, Claus, Dagnaux, David Nillet, Lagarde, de Latenay, Melchers, Rachon, M^lle^ Ruth Mercier. — Sculpture : MM. Fagel, Rombaux. — Architecture : MM. Guillemonat, Plumet. — Objets d'art : M^me^ Besnard, MM. Couty, Martin.

*Associés.* — Peinture : MM. Boulard, Buysse, Clary, Cullen, Dauchez, Delachaux, Graner, Lavery, Le Sidaner, Stewart, M^lle^ Nourse. — Dessin, pastel, aquarelles : M^lles^ Art, Kasack, MM. Bartolomé, Wengel. — Gravure : M. Kœpping. — Sculpture : MM. de Vreese, Jef Lambeaux, Marquet de Vasselot, Schnegg. — Architecture : M. Lucien Roy. — Objets d'art : M^me^ Duez, MM. Gaudin, Lachenal, Maillol, Morren, Rippl-Ronaï.

---

En raison des vacances qui se sont produites dans la commission de décoration de l'Hôtel-de-Ville de Paris, le préfet de la Seine a désigné, pour faire partie de cette commission : MM. Berthelot, Attout-Tailfer, Bompard, Clairin, Lampué et Escudier, membres du Conseil municipal ; M. Bouvard, inspecteur général des services municipaux d'architecture, et M. Alphonse Humbert, député.

---

Voici les libéralités qui ont été faites en faveur de la ville de Lyon par le peintre Paul Chenavard, décédé en ces derniers temps :

La ville devra consacrer annuellement une somme de 1,000 francs pour l'achat d'estampes, gravures, etc., destinées à compléter la collection donnée à la ville par Chenavard.

Chaque année, une somme de 2,000 francs sera mise à la disposition d'un élève de l'École des Beaux-Arts, qui devra exécuter le portrait en pied d'une célébrité lyonnaise, en vue de la création d'une galerie des grands hommes de Lyon.

Une rente de 2,000 francs sera affectée à l'achat tous les dix ans d'une œuvre méritante exécutée par un artiste lyonnais.

Enfin, 3,000 francs seront consacrés chaque année à secourir des artistes lyonnais.

Le Conseil municipal de Lyon a accepté, à titre provisoire, ces divers legs, et décidé que le nom de Chenavard serait donné à la rue de Saint-Pierre qui longe la façade ouest du palais des Beaux-Arts.

---

A partir du mois de septembre, l'enseignement des industries du bronze d'art et de la gravure sera organisé à l'École Boulle. L'admission des élèves à cette branche de l'enseignement sera faite après concours et au nombre de 36.

---

On vient d'inaugurer, au Conservatoire des arts et métiers, le monument élevé en l'honneur de Boussingault, et qui a pour auteur le statuaire Dalou.

Le buste en bronze du savant surmonte une colonne de marbre rouge, haute de cinq mètres. La colonne elle-même repose sur un soubassement octogonal, formé de trois marches de marbre rouge et d'une assise de granit. Deux figures allégoriques de bronze complètent le monument : l'une, personnifiant la Chimie, est représentée par une femme assise au milieu de cornues et d'alambics, tenant à la main un livre entr'ouvert; l'autre, symbolisant l'Agriculture, par un paysan debout, au type rude et fruste, en manches de chemise et en sabots.

Ce monument, placé dans les jardins du Conservatoire des arts et métiers, est d'un heureux effet décoratif.

---

A quelques pas du monument de Théodore de Banville, dans le jardin du Luxembourg, se dresse le buste d'Henri Mürger, qui a été inauguré en ces derniers temps. Ce buste, de bronze, œuvre du sculpteur Bouillon, nous montre un Mürger quelque peu mélancolique, presque morose, en tout cas, d'expression toute autre que celle dont les *Scènes de la vie de Bohême* évoquent l'idée à l'imagination, et non moins différent aussi de l'image qu'on se fait, d'après la légende, de ce « poète de la jeunesse ». Autour du piédestal en marbre blanc, s'enroule une guirlande de roses, et sur l'entablement, au pied du buste, un oiselet s'ébat en chantant; et ces gracieux emblèmes accentuent encore, par le contraste, l'aspect un peu renfrogné du portrait du poète.

L'inauguration a été présidée par M. Raymond Poincaré qui a prononcé une allocution où l'œuvre de Mürger a été très heureusement caractérisée :

Que Mürger ne soit pas, a dit le ministre, un de ces ouvriers d'écriture, un de ces ciseleurs de phrases dont la prose ou les vers laissent dans notre mémoire l'harmonie persistante de la couleur et du son, il ne me coûte pas de le reconnaître. Mais si l'églantine n'a pas la séduction savante de l'orchidée, en est-elle moins l'églantine?

L'œuvre d'Henry Mürger est toute entière peut-être dans le parfum qu'elle exhale. On garde de ses livres comme un souvenir délicieux et incertain de lecture ancienne et d'impressions assourdies; et bien que le pays latin que nous avons connu n'ait pas toujours ressemblé à celui qu'il nous a décrit, Mürger a, plus que tout autre, par le je ne sais quoi

de tendre et de rêveur qui est en lui, le don d'éveiller dans notre âme la nostalgie des années passées.

S'il n'est pas un artiste chercheur de formes rares, il est, par l'esprit et la verve, un Gaulois de bonne race; il est, par le sentiment, par le naturel, par le charme parfois un peu maladif de ses créations, un poète exquis et enchanteur.

Au beau discours que M. Jean Aicard a prononcé à cette occasion, nous empruntons ce vivant et poétique portrait de la Musette de Mürger :

La Muse de l'auteur du *Testament,* c'est Musette. Ce n'est pas une déesse, c'est une femme. Ce n'est pas une dame, certes, ni une bourgeoise, — horreur! — C'est une grisette. Elle est encore plus tendre qu'elle n'est infidèle. Elle aime le luxe, mais elle aime mieux ses pauvres. Je crois bien qu'aux neuf Muses, les faméliques de l'amour et de l'art ont le droit de préférer celle-ci, la dixième, Musette, à qui sourit, du haut du ciel, Marie-Magdeleine. Ah! comme elle est vivante!

Peut-être y a t-il dans ses mouvements d'oiseau plus de grâce encore qu'il n'y a de beauté dans la rigide attitude de toutes les antiques Vénus de marbre. Mais n'allons pas, avec trop d'irrévérence, comparer à Vénus la Musette du chanteur bohême. Qui sait? la déesse y perdrait peut-être. La Vénus a contre elle d'être immortelle, c'est-à-dire hautaine, inaccessible, impitoyable. Musette est humaine. Elle a le charme, la grâce fuyante mais saisissable. Il y a dans l'œuvre de Mürger mieux que du style irréprochable, mieux qu'une rhétorique qui s'enseigne, mieux qu'un art acquis, mieux que la perfection immobile. Il y a la vie indéfinissable, ondoyante, cruelle et douce, ce je ne sais quoi que Pygmalion, l'artiste pourtant impeccable, ne parvenait pas à donner à sa Galathée, ce je ne sais quoi dont les dieux seuls disposent : la vie...

La cérémonie s'est terminée par la lecture, faite par M. Mounet-Sully, de strophes écrites pour la circonstance par M. de Bornier.

---

Il n'a pas fallu moins d'un demi-siècle pour mettre à exécution le projet d'un monument que la ville de Calais ambitionnait d'élever pour glorifier l'héroïsme d'Eustache de Saint-Pierre et de ses cinq compagnons, dont le dévouement sauva les Calaisiens, en 1347, après la prise de la ville par l'Anglais. Ce projet, qui connut toutes les vicissitudes imaginables, est enfin réalisé. Nous n'oserions affirmer qu'il le soit à l'entière et unanime satisfaction de la population calaisienne. Pour bien des gens, l'œuvre du sculpteur a été une déception. Ce sculpteur est pourtant M. Rodin, et son œuvre résume admirablement ses hautes qualités personnelles de facture et d'expression. Que ces qualités si spéciales aient quelque peu déconcerté les Calaisiens, cela n'est pas pour étonner. Néanmoins, l'ensemble de ces six figures, dont chacune prise isolément est d'une exécution très remarquable et d'un sentiment si puissamment caractérisé, l'ensemble s'agence de façon étrange et se compose avec une gaucherie, peut-être voulue, mais, en tout cas, incapable de remplacer, dans le groupement d'une composition sculpturale, l'ordonnance essentielle, résultant d'une volonté consciente.

Les *Bourgeois de Calais* de M. Rodin parurent à une exposition artistique de la rue de Sèze, il y a quelques années; une première fois,

au nombre de deux; puis, tous les six réunis. Au dernier Salon du Champ-de-Mars, le bronze de l'une des figures fut exposé pendant quelques jours. A leur place définitive, l'impression reste la même, d'une série de figures admirablement exécutées, puissantes par la grandeur d'allure, l'intensité de vie et d'expression; mais la conception d'un ensemble n'apparaît pas suffisamment dans ces six personnages d'importance et de dimensions identiques, et dont il semblerait qu'on puisse arbitrairement modifier la disposition et l'agencement.

A cela près, le monument est d'une rare valeur, et les habitants de Calais, revenus à une plus juste appréciation, pourront s'enorgueillir de posséder ces superbes morceaux de statuaire.

---

L'État a fait, aux deux Salons derniers, les acquisitions suivantes :

Au Champ-de-Mars. — Peinture : *Port d'Alger* (Besnard); *l'Abandonné* (Couturier); *« L'air était embrasé, le soleil rouge »* (Dinet); *Vue de Tanger* (Girardot); *A Herblay, soleil couchant sur la neige* (Lebourg); *Versailles, temps gris* (Lobre); *Maternité* (Melchers); *Retraite après l'attaque* et *Fantasia cosaque* (Pranishnikoff); *Été* (Cullen); *Bords du lac d'Enghien* (Béthune); *Ruth glane dans le champ de Booz* (d'Anéthan); *Nuit grise* (Iwill); *Dans le port de la Rochelle* (Chevallier); *Avril* (Chudant); *Vue prise de la butte de Châlons-sur-Vesle* (Barau); *Au pays de la mer, enterrement* (Cottet); *le Calme* (Guignard); *Près de la mer* (Richon-Brunet); *La fin d'un jour* (Baud-Bovy); *Funérailles de Pierre-le-Vénérable* (Georges Claude); *A Constantinople sous le règne de l'impératrice Eudoxie* (Lafond); *Petite fille au chapeau de paille* (J. Blanche); *Derniers jours d'automne* (Rossert); *Première communiante* (Tournès); l'*Espérance* (Rosset-Granger); *Après l'orage, baie de Saint-Brieuc* (Saintin). — Sculpture et objets d'art : *Arabe et son cheval*, groupe en marbre (Peter); *Jeune Bretonne au jardin*, buste en cire (Vernhes); *Vase* grès cristallisé (Bigot); *Deux vases* (Gallé); *Baguier aux Sirènes*, étain (Desbois); *Léda*, émail d'après Gustave Moreau (Grandhomme et Garnier).

Au Salon des Champs-Élysées. — Peinture : l'*Automne* (Guinier); le *Christ consolateur* (Besson); *Un marché sur la plage* (Brangwyn); *Bonnes Bouteilles* (Chrétien); *Tête d'homme* (Desvallières); *Portrait de M. S.* (Décote); *Soleil de mars* (Le Lièpvre); la *Seine prise à Chatou* (Maincent); *Le Puy* (Noirot); la *Lande d'or près Pont-de-l'Arche* (Nozal); *Gardien de scellés à Venise* (Saint-Germier); *Pauvres gens* (Troncy); *Port de La Rochelle par un gros temps* (Petitjean); *Retour de la pêche* (Sorolla y Bastida); *Panier de fleurs* (Dubourg); *Lied* (Lomont); *Portrait de M. Ambroise Thomas* (Baschet); *Ma Grand'mère* (Sabatié); *Promenade des sœurs* (Duhem); *Embarquement de Bestiaux dans les Marais poitevins* (Barillot); *Bords de la Romanche* (Hareux); *Pêches* (Monginot); l'*Aveugle* (Boyé); *Glaneuses* (Laugée); *Derniers rayons d'automne au bord de la Seine* (Carl-Rosa);

*Antibes et Nice en novembre* (Dameron); *Marée basse à Grandcamp* (Ravanne); *Journée d'automne en Provence* (Marsac) ; *Vision d'automne* (Bourgonnier) ; *Au faubourg Saint-Denis,* (Adler) ; la *Glace* (Guimery) ; la *Prairie de Courcelle-sous-Jouarre* (Quost) ; le *Muezzin* (Taupin) ; *Primavera* (Juana Romani). — Sculpture et objets d'art : *Jeanne d'Arc,* statue équestre en bronze (Paul Dubois) ; *Ève,* statue en marbre (Dagonet) ; *Tête d'homme de Lifou (Nouvelle-Calédonie),* bronze à la cire perdue (Lemarquier) ; *Le Réveil de Flore,* statue en plâtre (Chevré) ; *Christ au tombeau,* marbre (Varenne) ; *Suzanne,* statue en marbre(Barrau) ; *Poule et couleuvre,* groupe en plâtre (Virion) ; *Enlèvement de Déjanire,* sardoine (Gaullard) ; *Esmeralda,* camée (Hildebrand) ; *Pour le drapeau,* groupe en plâtre (Bareau) ; *Grenouille,* bronze vert (Bartlett) ; *A l'église, en Poitou,* miniature (Hortense Richard). — Architecture : *Danse macabre,* relevé de peintures murales à Kermaria (Guédy) ; *Peintures murales du XV^e siècle dans la cathédrale d'Amiens* (Laffilée).

---

Le Conseil municipal de Paris a voté l'acquisition du *Projet de monument aux morts,* exposé au Champ-de-Mars par Bartholomé, l'exécution en bronze et l'érection de ce monument au Père-Lachaise.

Voici, au surplus, la nomenclature des autres acquisitions de la ville de Paris aux deux Salons de cette année :

Au Champ-de-Mars. — Peinture : *Hébé* (Deschamps), 2.500 fr. ; les *Enfants débiles à la Maternité* (Duez), 4.000 fr. ; le *Bain de pieds* (Tournès), 1.500 fr. ; *Feux du crépuscule* (Guignard), 1.500 fr. ; *A l'Hôpital,* dessins (Morand) 800 fr. — Sculpture : *Service de salle à manger* (Baffier), modèle et reproduction en étain, 6.000 fr. ; *Fontaine-lavabo,* étain, (Charpentier), 10.000 fr. ; *Tête décorative,* médaillon en émail cloisonné d'or sur cuivre, 500 fr. ; la *Comparaison,* plateau en bronze ciselé (Vernier), 1.500 fr.

Aux Champs-Élysées. — Peinture : le *Vaccin du croup* (Brouillet), 8.000 fr. ; *En décembre* (Carl-Rosa), 2.000 fr. ; *Derniers rayons* (Poujet), 3.000 fr. ; la *Traite* (Dupré), 3.000 fr. ; l'*Ile de la Flotte à Jeufosse* (Le Poittevin), 1.500 fr. ; le *Pont de Rochermille* (Petitjean), 2.000 fr. ; le *Retour* (Princeteau), 3.000 fr. — Sculpture : *Laveuse,* modèle en plâtre (Choppin), 4.000 fr. ; *Femme,* statue en marbre (Vital-Cornu), 8.000 fr. ; *Un portrait,* plâtre (Hugues), 3.500 fr. ; le *Déclin* (Steiner), modèle en plâtre, 3.500 fr. ; *Loup sur une piste,* bronze et marbre (Valton), 5.000 fr.

---

Sur l'initiative du *Daily chronicle,* une souscription a été organisée en Angleterre pour élever une statue à Olivier Cromwell. Une somme de 75.000 francs a été recueillie en quelques jours, permettant d'exécuter ce monument qui sera érigé à Londres.

Une particularité est digne de remarque : c'est que, seul des gouvernants de l'Angleterre, Cromwell n'y avait pas sa statue. Les demandes

de crédit, présentées dans ce but par le gouvernement à la Chambre des communes, ont toujous été repoussées sur l'opposition des députés irlandais.

---

On lit dans une correspondance de Berne, adressée au *Temps :*

Il y a deux ans, mourut à Ligornetto (Tessin), le sculpteur Vincent Vela. Son fils, Spartacus Vela, peintre de talent, vient de mourir à son tour d'une maladie de poitrine à l'âge de quarante-deux ans. Des tableaux très remarqués témoignaient d'un talent de premier ordre, mais la maladie paralysait son énergie et l'obligeait à l'inaction. Il laisse par testament, en conformité des dernières volontés de son père, son petit palais de Ligornetto, avec le parc et la pinacothèque, à la Confédération, plus un legs de 10.000 fr. pour leur entretien. Une partie de son patrimoine est affecté à des œuvres de bienfaisance.

Ceux qui, comme nous, ont visité la villa du célèbre sculpteur et ses galeries, savent quelle valeur a l'héritage que vient de faire la Confédération. Vincent Vela père était un artiste et un Mécène ; il achetait des œuvres de ses confrères en sculpture et peinture. Il a conservé tous ses modèles, qui sont groupés dans la rotonde de son petit palais de Ligornetto. On y voit *Spartacus, Espérance et Résignation,* les tombeaux de Donizetti et Victor-Emmanuel, le *Napoléon mourant* qui fit sensation à Paris, et un grand nombre d'autres œuvres. Son fils a continué l'œuvre de son père et enrichi ses collections.

Le *Napoléon mourant* appartient au musée historique de Versailles. Les visiteurs de l'Exposition universelle de 1867 se souviennent du succès retentissant qu'y remporta le beau marbre de Vincent Vela.

*Causeries sur l'art et les artistes*, par Philippe Gille. (Paris, Calmann-Lévy.)

L'occasion de ces intéressantes *Causeries* a été fournie à M. Philippe Gille par des sujets d'actualité, expositions artistiques, récentes publications d'ouvrages sur l'art, etc., ou par des souvenirs de voyages, ou même, — et ce n'est pas la partie la moins importante et la moins attrayante de ce livre, — par ses recherches sur le parc de Versailles, dont les splendeurs ont en lui un des plus fervents admirateurs et l'historien le mieux renseigné. Si, sur ce dernier sujet qui est de ceux pour lesquels il semble avoir toujours marqué une particulière et bien explicable prédilection, M. Ph. Gille n'avait déjà publié un ouvrage plus complet et que l'on peut dire définitif, nous oserions affirmer que le chapitre de ses *Causeries* sur les sculptures du parc de Versailles est le guide le mieux informé qui soit et le plus suggestivement évocateur.

Une âme d'artiste se révèle d'ailleurs, et avec une rare intensité d'émotion, en la plupart des pages de ce livre ; tel l'épisode d'une visite à l'église Saint-Pierre-aux-Liens. Les lignes que nous nous plaisons à en transcrire ici disent la singulière puissance d'impression ressentie par l'auteur devant le *Moïse* de Michel-Ange :

« Quand je visitai Rome, j'eus le bonheur d'y rencontrer un ami de jeunesse, poète exquis, amant érudit du passé, le guide le plus précieux qu'on puisse désirer ; vivant depuis bien des années dans l'intimité des merveilles romaines, il les aimait, les admirait en délicat, ne voulant jamais les voir que dans les meilleures conditions de saisons, de jours et

même d'heures. C'est ainsi qu'il me montra les chefs-d'œuvre de l'antiquité, de la Renaissance et des dix-septième et dix-huitième siècles.

« Un jour que le ciel était beau, vers la fin du mois de février, il m'emmena visiter un assez grand nombre d'églises ; comme il me semblait que notre excursion était terminée et que le moment de rentrer était venu, mon guide sourit et me fit remarquer que le soleil brillait encore, quoique commençant à rougir les nuages qui passaient au-dessus de nos têtes. — « Soit, rentrons », me dit-il au bout d'un instant ; puis il indiqua un chemin au cocher en lui recommandant de ne pas trop se presser. Je ne pris pas garde à cette recommandation, et, au bout de quelques tours de roue, la voiture s'arrêta devant une église, petite en comparaison des immenses basiliques que nous avions admirées ; mon ami me demanda si je voulais entrer dans celle-là. J'étais, je l'avoue, fatigué par les courses de la journée et je descendis sans empressement de la voiture où mon guide me demanda la permission de rester pour se reposer ; il s'excusa de me laisser faire seul cette dernière visite à laquelle il paraissait d'ailleurs attacher peu d'importance.

« J'entrai, un peu par complaisance, dans l'église ; ce qui m'y frappa d'abord ce fut le charme lumineux, sans trop d'éclat, des rayons du soleil couchant, qui traversaient le fond de la nef de gauche à droite, comme un torrent de poussière d'or. Je m'avançai d'un pas incertain, mais arrivé au bout du chœur, involontairement, sous l'empire d'une autre volonté que la mienne, je sentis ma tête se tourner et mes regards se porter à droite, là juste où venait s'arrêrer cette irradiation déjà presque crépusculaire.

« A l'instant, et sans que j'eusse eu le temps de former une pensée, je fus envahi par ce sentiment que je me trouvais en présence d'une majesté, la plus grande qui pût m'impressionner au monde. La merveille se dressait devant moi. Je ne pensais ni à Moïse, ni à l'art, ni à Michel-Ange, ni à quoi que ce soit, j'étais anéanti, stupéfié par une admiration impérieuse, absolue. J'étais envahi jusqu'au fond de l'âme par la plus grandiose œuvre humaine que j'eusse jamais vue. Ce n'était pas une statue que j'avais devant moi, c'était un dieu que, profane, je venais de surprendre regardant hautainement passer la vie, les siècles devant son tribunal, et qui me tenait immobile et comme écrasé sous ses yeux.

« J'avais vu mille fois la reproduction dessinée, gravée, moulée, sculptée du Moïse de Michel-Ange, j'avais lu partout le détail des merveilles de son exécution, de ses superbes défauts, je ne reconnus pas le chef-d'œuvre que j'avais accepté comme tel jusque-là. Toutes les dissertations, toutes les admirations, toutes les critiques, toutes les impressions précédemment reçues tombèrent brusquement, d'elles-mêmes, comme un inutile manteau qui aurait glissé de mes épaules à mes pieds.

« Bien à plaindre qui peut, en de pareils moments, ressaisir la netteté de sa raison, la précision de son jugement, et substituer l'analyse à l'extase ! Je n'examinais rien et je voyais tout en ce moment où l'heure

du jour accentuait différemment, seconde par seconde, l'expression de cette majesté que saluait celle de l'astre qui descendait à l'horizon. En un instant j'avais, je le répète, tout oublié et tout appris de ce chef-d'œuvre qui se dressait superbe devant moi, sévère d'abord puis terrible et comme menaçant à mesure que l'ombre du soir commençait à l'envelopper. Je ne vis et ne compris que ceci : c'est que, si le geste de son bras était si grand, c'est qu'il rapportait du Sinaï la table de la loi qui relie l'homme à la divinité, et que, si son regard était si fier, c'est qu'il venait de refléter Dieu lui-même.

« Puis la nuit tomba comme subitement, et, malgré son ombre, il me semblait voir encore comme une lueur émanée du marbre lui-même, comme une laiteuse phosphorescence. J'ai compris depuis, en pensant à l'émotion que j'avais ressentie, qu'elle était sœur de celle qui, lorsque notre monde était à son enfance, faisait croire aux miraculeuses apparitions. Ce qui me paraît vraisemblable, par exemple, c'est que les grandes œuvres conservent à travers les siècles, emprisonnée en elles, la portion de vie que les artistes y ont déposée, et qu'évoquée par l'admiration absolue, fervente, cette vie revient encore animer le marbre ou la toile, et mettre l'admirateur en communication avec le génie qui les a créées... »

La matière du livre est diverse, comme l'est, d'ailleurs, le sens critique de l'auteur, un délicat, dont toute manifestation d'art sollicite également la curiosité, et qui pourrait adapter à son propre cas la confession que faisait Théophile Gautier dans une profession de foi esthétique : « L'Écriture parle quelque part de la concupiscence des yeux, *concupiscentia oculorum :* ce péché est notre péché, et nous espérons que Dieu nous le pardonnera. Jamais œil ne fut plus avide que le nôtre, et le bohémien de Béranger n'a pas mis en pratique plus consciencieusement que nous la devise : voir, c'est avoir. »

En attendant la miséricorde divine, qui, certes, ne lui fera pas défaut, non plus qu'à aucun de ceux que passionne la vision de la beauté, M. Ph. Gille a mérité l'éloge dû à la sincérité d'impression et d'émotion, que traduisent ces *Causeries* dans la variété de leurs sujets, et d'où elles tirent le meilleur de leur attrait.

---

*Les Œuvres et les Hommes : Journalistes et polémistes, chroniqueurs et pamphlétaires,*
par J. Barbey d'Aurevilly (Paris, A. Lemerre.)

C'est l'histoire du journalisme, du chemin qu'il a parcouru, de ses transformations dans des milieux changeants, des états politiques nouveaux.

A propos des journalistes célèbres groupés dans ce volume : Camille Desmoulins, Armand Carrel, Émile de Girardin, Granier de Cassagnac,

Edmond About, Eugène Pelletan, etc., etc., Barbey d'Aurevilly lui-même, un des plus ardents et des plus redoutables polémistes du siècle, fait comme la psychologie du journalisme, de ses tendances, de ses formes diverses presque jusqu'à ce jour. Il met en pleine lumière la puissance et les conséquences de cette grande force moderne et dans aucun de ses livres peut être il n'a montré autant d'originalité, de véhémence et de perspicacité.

---

*Mémoires d'un Jeune homme*, par Henri Bauer. (Paris, Charpentier.)

Ce livre est une confession. Il raconte la vie de Jacques Renoux, d'un jeune homme qui, sorti du collège dans les dernières années de l'Empire, républicain passionnné comme on l'était à cet âge et à cette époque, poursuivit la réalisation de ses illusions politiques, crut la trouver dans la Commune de Paris et paya cette erreur de huit années de la plus dure captivité.

Henry Bauer a connu intimement Jacques Renoux. Il ne nous certifierait pas l'authenticité de ces Mémoires que nous nous en porterions garants. Quand la nature paraît, elle emporte tout. Il y a là des pages qui ne s'inventent pas, des impressions que ne suggère aucune littérature, des aveux qui jaillissent du cœur et imposent la conviction avec cette souveraine autorité dont la vérité revêt tout ce qu'elle touche.

Jacques Renoux ne dissimule pas ses emportements, il n'atténue pas ses faiblesses ; il expose dans leur nudité ses tentations et ses chutes. C'est par là qu'il nous touche. Il dit tout, il dit trop ; et on ne peut plus que lui pardonner en pensant que ses fautes furent celles de toute une génération, que dans les batailles qu'il livra il n'apporta ni fiel ni rancune et qu'après tout, il porta la peine de cette folie de tous les esprits élevés : la chasse aux chimères.

D'où venait cette foi aux chimères ? De son propre tempérament et aussi de son éducation. Jacques Renoux fit ses études à Louis-le-Grand. De ce Louis-le-Grand, il ne reste presque rien. Les portes à guichets, les couloirs voûtés, les mansardes grillées où avaient passé les prisonniers de la Terreur, tout cela a été démoli pour faire place à un bâtiment neuf, froid, baraquement de pierre, de style américain, où l'on devine une usine à diplômes. Dans ce vieux collège où a été élevé Jacques Renoux, que nous y avons connu, la discipline était militaire ; mais, sous les dernières années de l'Empire, des professeurs d'âme libérale y enseignaient l'admiration des grandes choses que fit l'Antiquité. On y apprenait qu'il fut jadis des héros, des martyrs, des poètes, des artistes. L'atmosphère était peuplée d'ombres qui avaient accompli de belles œuvres pendant leur vie terrestre.

Quand on se rendait à la classe, il semblait qu'on descendît aux Champs-Élyséens puisqu'on n'y parlait jamais que de morts illustres, puis-

qu'on n'y prononçait que les noms d'hommes aux vertus surhumaines. Tous ceux qui ont passé par cet enseignement ont conservé dans l'esprit quelque chose de noble et de désintéressé ; nos âmes modernes ne valent guère que par le reflet qu'elles ont absorbé de la lumière antique.

Jacques Renoux, à sa sortie du collège, voulut être homme politique, de politique militante. Malheureusement, il portait en lui le désir des actions chevaleresques qu'on lui avait enseignées. Il se joignit donc à la petite troupe d'enthousiastes qui complotaient la chute du tyran Napoléon III ; il vécut jusqu'en 1870 parmi ces jeunes gens montés perpétuellement jusqu'à l'ébullition et auxquels personne ne pouvait parler froidement ni même rappeler ce mot de la sagesse ancienne : « La raison est une arme plus pénétrante que le fer ».

Ils crurent à la puissance du fer et le fer se retourna contre eux. Ils s'imaginèrent que les coups de fusil renversent les lois, comme si les lois étaient quelque chose par elles-mêmes, comme si les quelques syllabes qui les formulent étaient dictées par une puissance surnaturelle, par une force terrible qu'il fallait réduire par la force.

Jacques Renoux, dans l'illusion de ses vingt ans, associait dans son esprit, comme nous l'avons tous fait, la loi avec la justice. Aujourd'hui, il ne pense plus de même, Henry Bauer nous en rend témoignage. Il sait maintenant qu'il n'y a rien, et qu'il ne doit y avoir rien de commun entre les lois que nous édictons, que nous rayons, que nous modifions sans cesse et les lois de la justice immuable, ou plutôt de l'équilibre éternel des choses. Nos lois sont nos règlements sociaux, conventions momentanées inventées pour nous faire vivre les uns avec les autres, en nous incommodant le moins possible. Vues sous cet angle, elles nous apparaissent d'obéissance aisée, car elles n'impliquent à aucun degré la soumission de l'esprit. Qu'importe que le règlement nous oblige à prendre la droite plutôt que la gauche ? Nous ne sommes pas obligés à reconnaître dans notre âme et conscience que la route est bonne : il s'agit seulement d'adopter un côté pour ne point se heurter.

Mais Jacques Renoux confondit la loi avec la justice : le sentiment qu'il avait de celle-ci lui persuada de détruire l'autre, qui lui parut mauvaise. Vaincu, il expia sa défaite par des souffrances qu'il nous raconte avec une émouvante modération.

Ce voyage de la *Danaé* vers l'Océanie fut véritablement une terrible torture : on a peine à croire que ces transportés aient pu tous arriver jusqu'à la Nouvelle-Calédonie. Ils y débarquèrent cependant ; et ici se place la première ironie de la destinée, la première revanche de la société contre ses ennemis.

Pendant le martyre de ce voyage, les transportés vécurent dans une étroite union, comme des combattants sur le champ de bataille. Là, règne la vraie égalité, l'égalité devant la misère ou la mort. A peine eurent-ils mis pied à terre et recouvré un semblant de liberté, qu'ils se reprirent eux-mêmes. Les prisonniers de même intelligence et de même

éducation se rejoignirent, les divisions se creusèrent, les castes s'établirent, et ainsi se trouva immédiatement reformée cette organisation sociale qu'ils avaient tous voulu détruire.

Les *Mémoires d'un jeune homme* nous donnent ainsi de nombreux récits des plus suggestifs. Ils renferment aussi des pages qui atteignent à la plus grande émotion par la dignité calme de la narration. Le chapitre du cimetière des transportés est d'une grandeur saisissante : il convient d'en citer quelques lignes :

« Le culte des morts dure en nous à travers les désillusions et les amertumes des années de prison. Nul n'aurait garde de manquer à l'enterrement d'un camarade : une telle tentative susciterait l'animadversion générale. A l'heure dite, les déportés s'assemblent dans la cour de l'hôpital ; six d'entre les plus valides portent le cercueil sur leurs épaules et nous nous acheminons derrière eux. Le cortège gravit les pentes au-dessus de la vallée de Numbo, s'allonge vers Tindu, sur les flancs rocailleux de la montagne d'où se découvre le fond de la baie de Nouméa et la haute mer à l'horizon. Au cimetière, devant la fosse, quelqu'un prononce les paroles d'hommage funèbre et c'est fini. Le spectacle des sept cents hommes silencieux, échelonnés derrière une bière, tantôt apparaissant aux crêtes, tantôt disparus aux déclivités des sentiers, parmi les arbres et les paquets de brousses, est imposant. Je n'ai jamais pu me défendre d'émotion profonde à ce simple appareil, où pourtant la mort pouvait être considérée comme une délivrance...

« Entre les tombes, deux ou trois croix de bois noir gardent les noms des défunts qui, au moment suprême, ne repoussèrent pas l'aumônier ; tous les autres sont morts « dans l'impénitence finale », fidèles à leur drapeau de libre-pensée et d'anticléricalisme. Quelques pierres aussi, taillées et gravées, posées à certaines places, témoignent de la piété d'âmes sincères. Une jeune fille est enterrée là, l'enfant de l'un de nous, qui était venue rejoindre son père. Sa mort touchante, à seize ans, inspira à Lucien Henry, un artiste déporté, la pensée de symboliser, dans le monument funéraire élevé à cette enfant, la déportation elle-même. Pendant plusieurs mois, il travaille à la statue, il y met tout le talent de son cœur, il réussit à la cuire, à la transporter sur son socle et, un jour, au milieu du cimetière, se dresse l'émouvante effigie... Et la nuit même, un misérable, jaloux du succès du sculpteur, escalade la clôture, se glisse auprès de l'œuvre, en casse les bras et en mutile le visage.

« L'odieux méfait provoqua dans les camps un mouvement d'indignation furieux. On se réunit et l'on se promit de rechercher le malfaiteur. Mais, si nous le soupçonnâmes, nous ne pûmes acquérir des preuves contre lui ».

Pendant huit ans, Jacques Renoux habite l'île lointaine, dans la promiscuité des condamnés que son éducation et son intelligence offensent. Il est seul, moralement, et le découragement l'accable. Il espère chaque

jour en une amnistie qui ne vient pas et la déception le rend chaque jour plus faible. Ses camarades rentrent en France, les uns après les autres. Lui, demeure comme un des plus féroces criminels. La liberté de ses compagnons redouble l'amertume de sa captivité. Enfin, il se décide à signer son recours en grâce. Ici Jacques Renoux s'accuse ; il croit à son abdication morale, à sa déchéance. C'est là un reste d'amour-propre. C'est en demandant sa grâce qu'il est resté superieur à ceux qui le gardaient. Qu'est-ce que prouve la prière du prisonnier, déprimé par l'effroyable machine administrative ? On a le droit d'être fier d'une victoire acceptée par la raison, mais d'une concession arrachée au désespoir d'un enfant ? Jacques Renoux avait laissé sa mère en France, voilà le secret de tout. Une mère croit-elle abdiquer en s'humiliant pour revoir son fils ? La réponse ne fait pas doute. Pourquoi alors le fils demeurerait-il abaissé de s'être humilié pour revoir sa mère ? Ici, nous touchons aux sentiments primordiaux de l'âme, aux vérités vraies auprès desquelles toutes les autres sont des gonflements de vanité ou des irritations d'amour-propre. Lorsque nous dépouillons tout ce qui encombre notre esprit d'opinions factices, d'axiomes de convention, de convictions de mode, de ce fatras d'idées et de sensations où nous plaçons notre gloire, nous nous trouvons devant les trois ou quatre sentiments sur lesquels vit l'humanité. Nous nous en cachons parce qu'ils appartiennent à un fonds banal et que la banalité nous apparaît comme synonyme de sottise. Ce sont eux pourtant les seuls qui comptent, les seuls qui soient dignes d'attention, parce qu'ils constituent les forces profondes qui meuvent les hommes. L'amour du pays et de la famille figurent parmi eux. Nous ne voulons pas d'autre explication ni d'autre excuse au recours en grâce de Jacques Renoux. Quant aux opinions politiques ou autres, elles sont de médiocre importance ; elles sont inscrites sur la liste de ces convictions versatiles que nous défendons avec d'autant plus d'acharnement que nous ne savons bien souvent ni pourquoi nous les adoptons ni pourquoi nous les abandonnons. — GASTON SCHÉFER.

---

*La Fidèle Chanson*, poésies par Georges Audigier (Paris, Ollendorf.)

Ce volume renferme nombre de pièces charmantes, où l'auteur a réussi à exprimer simplement les sentiments et les affections d'un esprit délicat. Ce sont des vers de bonne foi. Par une citation, le lecteur en sentira mieux le charme intime et pourra apprécier le ton du recueil :

LES MAISONS ABANDONNÉES

Dans les maisons abandonnées
Le vent pousse des cris humains.
On croit que d'invisibles mains
Cherchent les nôtres étonnées ;

Les murailles sont charbonnées,
Les ronces couvrent les chemins.
Dans les maisons abandonnées
Le vent pousse des cris humains.

Pourtant, hélas ! les cheminées,
Avant ces tristes lendemains,
Fumaient bien haut sous les jasmins,
Et l'on chantait des hyménées
Dans les maisons abandonnées.

*Le Directeur-Gérant*, JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE

LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE[1]

# J.-B. ISABEY

Il n'est guère possible aujourd'hui, les témoignages faisant défaut, de dire avec certitude quelles sont les toutes premières lithographies de J.-B. Isabey. Deux recueils portent sur leurs couvertures la date de 1818 : un cahier de *Divers essais lithographiques,* et une suite de douze *Caricatures.* Le premier ne figure au *Journal de la librairie* que le 2 janvier 1819 ; il a donc été déposé à la fin de 1818, d'où l'on peut inférer qu'il n'est devenu complet qu'à cette époque, c'est-à-dire après le cahier des *Caricatures ;* mais cela ne veut évidemment point dire que les deux ouvrages n'aient pas été menés de front, les pièces de l'un alternant avec celles de l'autre. En outre, il est probable qu'Isabey n'a inséré ni dans l'un ni dans l'autre ses véritables premiers essais. A la vente Parguez figurait une *Tête de femme levant les yeux,* que je n'ai pu retrouver, et qui pourrait bien être une de ces pièces de

[1] V. dans l'*Artiste : Eugène Delacroix* (août, septembre et octobre 1889), *Bonington* (mars, avril, juin et août 1890), *Paul Huet* (janvier et février 1891), *Decamps* (octobre, novembre et décembre 1891), *Fantin-Latour* (avril, mai et juin 1892), *Horace Vernet* (juin et août 1893), *Camille Roqueplan* (octobre et novembre 1893), *Charlet* (février, mars, avril et mai 1894), *Jules Dupré* (juillet 1894), *Diaz* (janvier 1895).

début. Une autre est sans doute celle que j'ai qualifiée *Vue de rivière;* elle est extrêmement fruste, et elle porte le nom de Lasteyrie. Or, une des pièces des *Divers Essais* de 1818, la *Vue du Mont Blanc,* a précisément porté le nom de Lasteyrie avant d'être tirée chez Engelmann avec les autres, pour composer le cahier.

Pour apprécier les *Caricatures* ainsi qu'elles le méritent, il est indispensable de considérer l'époque précise où elles sont nées : c'était le temps des grands succès de Carle Vernet, gravé par Debucourt vieillissant. La Révolution avait passé sur les raffinements de l'ancienne société ; l'époque napoléonienne, où le droit de rire n'allait pas loin, avait à son tour pendant quinze années pesé sur la gaîté française. On se détendait ; on voulait du gros esprit ; on se débridait la rate aux plaisanteries scatologiques. Isabey n'apporte rien de nouveau quant au fond des sujets, ni même quant à la façon de les interpréter ; il reste exactement dans le goût de ses contemporains. Il se moque des vieux, des bossus, des gras , des maigres , des costumes de jour exagérés et des costumes de nuit fripés, des élégants qui font du genre et des élégantes qui minaudent. La caricature qui va jusqu'aux mœurs ne devait naître que plus tard. Mais, dans leur facture, Carle Vernet et bientôt Pigal se montrent aussi vulgaires que dans leurs idées. Isabey garde au contraire en bien des endroits les qualités de son talent : il est lumineux, léger, il a des finesses dont ses rivaux ne se doutent pas. Je ne vois guère que les caricatures de Gaillot qui puissent entrer en comparaison avec les siennes. Prenons des exemples : dans *le Salut,* malgré la gêne du procédé, dont il n'est pas maître encore, malgré des maigreurs d'exécution qui datent, il y a de jolis coups de crayon de place en place. L'énorme beauté du *Lorgnon,* avec son sourire à la fois pudique et flatté, est fort amusante. *Le Barbier,* tout à fait dans la manière de Pigal, contient aussi des expressions de physionomies bien saisies. *La Promenade* est d'un charmant travail : regardez comme sont traités la robe à fleurs de la dame et sa vaste capote, l'habit du monsieur sous lequel on voit si bien saillir la défectueuse anatomie de ses omoplates. Une main bien ferme a pu seule tracer la belle robe de la *Marquise,* et dans la *Lassitude* la figure de l'homme ne serait pas désavouée par quelqu'un des grands caricaturistes anglais. Si *le Coup de vent,* si *la Confidence* sont médiocres, et si *la Partie de cartes* (satire dit-on

dirigée contre la duchesse de Berry), ne vaut guère mieux, en revanche dans *le Bossu en promenade,* nous voyons pour la première fois apparaître un personnage que Traviès n'aura pas à compléter beaucoup pour en faire son célèbre Mayeux.

Il existe, de la suite des *Caricatures,* des épreuves en noir, mais on les trouve aussi coloriées. Ce coloriage est exécuté avec beaucoup d'adresse et de légèreté. Il a été certainement voulu par Isabey, qui a dû en fournir les échantillons. On peut se demander si l'artiste l'a prévu en mettant ses dessins sur pierre, et s'il a ménagé les effets de son crayon en conséquence. La chose n'est pas douteuse, au moins pour une des pièces : dans *le Bossu en promenade,* la figure de la femme est au trait, comme les gravures de mode ; elle attend évidemment la teinte rose qui la relève, et la rend, dans les exemplaires coloriés, fort agréable. *Le Barbier* reçoit aussi son complément de certaines taches rouges répandues sur la serviette du patient ; on ne voit pas dans les épreuves en noir que le rasoir de cet habile homme soit aussi redoutable. Il faut donc penser qu'un coloriage ultérieur avait dès le principe été dans la pensée d'Isabey. On n'en attachera que plus d'intérêt à cette précieuse série, la première où se trouve employé avec autant de succès un procédé qui devait donner plus tard entre les mains d'Henry Monnier, entre celles d'Eugène Lami, de si charmantes merveilles.

Le cahier des *Divers essais lithographiques* n'est pas moins curieux. Historiquement, il marque une date dans les progrès de la lithographie. On ne doit pas oublier quelle nature de dessins Géricault, H. Vernet, Charlet, traçaient sur la pierre à la même époque : un croquis largement enlevé, ne donnant que la forme ou peu s'en faut, leur semblait encore tout ce qu'on pouvait faire venir sûrement à l'impression. Isabey aborde, lui, franchement le problème de l'effet, et nous verrons qu'il est arrivé plus d'une fois à le résoudre complètement. Il va plus loin. On sait que dès le début Engelmann avait tenté des impressions en camaieu. Isabey, séduit par cette nouveauté, en a fait un usage répété, et cette méthode, en toutes autres mains si ingrate, donne ici des résultats inattendus ; tant il est vrai qu'en matière d'art les procédés semblent toujours valoir ce que vaut en réalité celui qui les emploie. Enfin les sujets eux-mêmes sont d'une variété digne de remarque, comme si l'auteur avait voulu se prouver en même temps et la

qualité de son outil et de la souplesse de son talent. Il y a des paysages, des monuments, des intérieurs, des sujets de réalité et des sujets de fantaisie, jusqu'à des portraits. N'oublions pas qu'Isabey était l'homme bon à tout par excellence. On pouvait à volonté lui demander un portrait en miniature et un décor pour l'Opéra, une composition presque prud'honienne comme *la Barque* et des costumes empanachés pour les figurants du sacre.

Un album de touriste a sans doute fourni les croquis de la *Vue du Mont Blanc, prise du village de Chamounie* (sic), de la *Vallée de Royat,* de l'*Escalier de l'Hôpital à Aix en Savoye.* Ce dernier surtout est joli. C'est une simple architecture sans personnages, et même on y trouverait peut-être quelque chose à redire dans la perspective : mais l'intérêt de la pièce n'est pas là ; il est dans la lumière qu'Isabey a su faire jouer sur toutes ces surfaces de pierre. Le jour arrive de plusieurs ouvertures, l'une visible à gauche, dans le bas, les autres cachées. Il frappe les grands murs plans, les colonnes rondes, les nervures de voûtes, les marches et les paliers à toutes hauteurs, et ces incidences diverses répètent la difficulté comme une gageure. D'un bout à l'autre Isabey la résout avec une telle aisance qu'on n'y pense même pas ; l'illusion est complète.

Les autres pièces, qui ne portent dans la marge aucun titre, sont probablement mélangées de fiction et de réalité. Celle qui représente un paysage de neige vu du fond d'un grand hangar, ressemble bien à un croquis de décor. La composition est originale, et l'effet devrait être délicat. Il suffit pour s'en convaincre de se mettre à quelque distance, de manière que le côté matériel du travail disparaisse ; mais le procédé a trahi l'artiste, il est d'une extrême gaucherie. Je retrouverais le même mélange d'inexpérience et de finesse dans un paysage qui représente une vaste église gothique, bâtie sur des étages de terrasses au bord d'une ravine : de la pierre rebelle et du crayon friable naissent en certains endroits des dégradations de tons savantes, et de subtiles nuances. Une sorte de caverne, mieux réussie, serait, d'après M. de Villars, la représentation d'une carrière de pierre aux environs de l'Isle-Adam. La vue est prise du fond ; il s'agissait donc de faire voir distinctement toutes les anfractuosités de rocher sans lumière, à côté de l'ouverture inondée de jour. Aucun détail du plus sombre endroit n'est perdu ; aucun degré de l'échelle si étendue des tons

n'est sacrifié. Il est à regretter que l'imprimeur ait un peu lourdement tiré le noir et chargé la teinte.

Si quelque chose en lithographie peut rappeler les intérieurs d'églises de l'École hollandaise, si blancs et si froids, c'est *le Sermon,* sans nul doute. Un énorme pilier rond, d'un relief étonnant, tient à lui seul la moitié de la composition, et en occupe tout le milieu. La pure lumière du jour arrive en plein, à travers une haute fenêtre cintrée, dont les armatures de fer se découpent sur le fût en ombres géométriques. La chaire est suspendue à ce pilier ; à droite et à gauche, on entrevoit l'architecture de l'église et l'assistance. Sous ce nom : *La dame voilée et les petits enfants*, j'ai catalogué une dernière pièce non moins curieuse. Au pied d'un mur, au-dessus duquel on aperçoit une fenêtre cintrée, une femme (ou une statue) est debout, les bras croisés, un voile long et droit retombant sur son visage. A ses pieds deux tout petits enfants sont couchés sur la paille, tels que des petits Jésus dans leur crèche de Noël. Une petite fille, un petit garçon un peu plus grands, se tiennent auprès, et paraissent les regarder ou les veiller. Le petit garçon vu de dos, tient à la main une chandelle qui éclaire toute la scène et projette de grandes ombres sur le mur. Ici encore on a malheureusement forcé un peu la teinte : moins brune, elle eût laissé au noir plus d'effet, et à l'ensemble un aspect plus léger. Je parlerai plus loin des deux portraits qui complètent la série, afin de ne pas les séparer des autres.

Une chandelle joue encore le premier rôle dans l'invitation au *Bal déguisé du Mardi-Gras 1819*. C'est le valet de la maison, en mousquetaire, qui la tient à la main, déchiffrant les lettres de créance d'un Pierrot et d'une dame qui se présentent. On ne l'aperçoit que de dos, mais on voit de face les deux invités. La figure du Pierrot en pleine lumière, son air sûr de soi, la petite mine pressée de la Pierrette, qui avance la tête sans quitter le bras de son compagnon, sont également impayables.

*L'Accompagnement* a figuré parmi les chefs-d'œuvre d'Isabey à toutes les expositions, depuis celle de 1889. L'unique épreuve que j'en ai vue [1] est sans lettre, sans timbre, sans provenance connue,

[1] Elle fait partie de la si riche collection de M. Alexis Rouart qui a bien voulu me le communiquer avec la plus aimable obligeance.

valant certificat d'origine. L'attribution qui la donne à Isabey ne peut donc être tenue pour absolument vérifiée. Même (dans le bras pendant de la femme, dans le dos de l'homme assis au piano) certaines maladresses ou naïvetés tendraient à augmenter les doutes. Nulle part, on ne voit rien de semblable dans les autres lithographies d'Isabey, dont le dessin sûr et cursif est si reconnaissable. Cependant de bons juges dont j'ai pris l'avis, et parmi eux M. Bracquemond, se prononcent en faveur de l'authenticité. *L'Accompagnement* serait alors une pièce de début, un des premiers essais d'Isabey. Quelque parti que l'on adopte, une chose demeure en dehors du débat : c'est le mérite de cette charmante pièce, où la paix du foyer, le plaisir de sentir ensemble l'intimité délicieuse des soirs sous la lampe, sont rendus avec une sincérité d'expression si pénétrante.

Le *Voyage dans le Levant,* du comte de Forbin, publié en 1819, ne contient qu'une seule planche de J.-B. Isabey, une des meilleures de l'ouvrage, bien qu'il s'en trouve, à côté, de Hersent, et des deux Vernet. Néanmoins, la *Porte de Damas à Jérusalem* compte à peine dans l'œuvre de notre artiste : le maigre dessin de Forbin l'a gêné visiblement.

Les six pièces exécutées un peu plus tard pour le *Voyage en Normandie,* de Taylor, sont d'un autre intérêt. La première pourtant, les *Ruines de l'abbaye de Saint Waudrille,* n'est pas excellente. On dirait qu'en se répandant sur tant de surface, les qualités ordinaires de l'artiste ont perdu de leur vertu. Sa manière ne s'est pas élargie avec le cadre, elle paraît mince et menue. La seconde planche est délicieuse. L'*Escalier de la grande Tour, château d'Harcourt*, ne redoute aucun voisinage. Les chefs-d'œuvre de Bonington sont à côté. On peut les préférer, et je les préfère en effet, mais c'est une question de goût, l'art d'Isabey est aussi complet en lui-même, aussi original. Sans doute cet art est loin de nous. Au moment même où il s'épanouissait ainsi, les idées déjà se tournaient ailleurs, et depuis elles n'ont pas cessé de marcher dans un sens opposé. Il faut un effort aujourd'hui pour oublier tout ce qui a suivi, pour se recomposer une imagination de ce temps-là. Mais, cet effort une fois fait, quel plaisir en présence d'une telle grâce et d'une habileté aussi surprenante! Un beau cavalier en très riche costume du temps de Louis XIV guide quelque noble dame à travers le labyrinthe féodal. L'escalier est étroit et tournant, les

murs nus : un rayon de soleil, se coulant par la fente d'une meurtrière, effleure les soies et les dentelles, laissant les visages dans la pénombre. Le jeune homme descend le premier, découvert, présentant sa main à la jeune femme qui s'y appuie légèrement ; la scène est d'une exquise politesse.

L'*Intérieur de l'église de Graville* est aussi bien joli. Pour en rehausser la saveur, Isabey l'a fait en deux teintes et à deux lumières. Un coup de jour arrive par devant et prend tous les objets en écharpe. Au fond une fenêtre aux vitraux plombés en losange et couverte de toiles d'araignées, laisse à rebours filtrer une clarté froide. L'effet de cette dernière, sous les voûtes pleines d'ombre, est si vif qu'il atteint presque au trompe-l'œil. On se demanderait ce qu'il y a par derrière n'était, au premier plan, contre un pilier, certain bonhomme assis dont la blouse également réservée en blanc, dérange l'illusion. Dans le *Caveau de l'Église Notre-Dame, renfermant les débris des tombeaux des Comtes d'Eu,* l'effet voulu est plus simple, et plus simple aussi sont les moyens employés pour l'obtenir. La pièce, à une seule teinte, n'est éclairée que du fond, par les fenêtres en soupirail, basses et poudreuses, de la crypte. Les obliques rayons glissent sur les pierres tombales et les sculptures entassées là pêle-mêle ; ils y nuancent les plus douces blancheurs. La paix, la fraîcheur, la mélancolie du lieu respirent sous le crayon d'Isabey.

Voici mainenant le romanesque de la Restauration. Nos grand-mères, voulaient voir Gabrielle elle-même dans une chambre qu'on dit avoir été la sienne. Ces restitutions pittoresques ont été compromises par l'abus qu'on en a fait. Isabey n'était pas un archéologue, mais il avait de l'imagination. Je ne trouve pas qu'elle gâte rien dans la *Chambre de Henri IV au château de Mesnières,* cette jolie femme en costume ancien qui tressaille et regarde, surprise par quelque bruit dans la lecture des lettres de son ami. Ajoutez que la décoration de la pièce, bien que laissée dans le demi-jour, est somptueuse et traitée avec adresse.

Le voyage d'Italie est ordinairement cité comme le principal ouvrage d'Isabey en lithographie, et de fait ces trente pièces formant suite ont nécessairement dans son œuvre une importance exceptionnelle. Je ne les décrirai pas une à une : le lecteur ouvrira lui-même le volume et n'en jouira que mieux des surprises que je lui laisse.

Le recueil, dans l'ordre assez arbitraire où il est présenté, débute bien. Le *Bénitier de la Basilique de Saint Pierre* est une pièce très personnelle. Ce que l'artiste a vu surtout dans son sujet, ce ne sont pas les lignes ronflantes des deux anges, c'est la blancheur du marbre, c'est l'atmosphère du lieu, cet air froid qui remplit l'immense édifice ; il en a rendu à merveille l'impression particulière. J'ajoute cependant pour éviter les surprises que toutes les épreuves ne sont pas bonnes, et qu'il ne faut juger que les excellentes. Le n° 2 a pour titre : *Arcade du Colysée, Ier étage ;* la perspective est ménagée comme celle d'un décor, mais jointe à la lumière, elle produit un effet saisissant. Il n'est pas jusqu'aux deux personnages que j'aime infiniment, dans leur costume, et leur pose, et leur enthousiasme si bien du temps. Au monsieur, Isabey a donné sa propre ressemblance, mais quelle est sa compagne ? Ce n'est point, paraît-il, Madame Isabey, qui était restée à Paris, mais plutôt une élève ou une amie. Il m'a été impossible de savoir son nom. Quoi qu'il en soit, nous allons les revoir plus d'une fois, toujours les mêmes : elle, svelte et souple en ses longues robes claires, et toujours son petit schall sur le bras ; lui en habit noir et pantalon clair, le chapeau haut de forme sur le côté de la tête, le geste large et admiratif. C'est ainsi qu'on voyageait alors.

Le *Cratère du Vésuve après l'éruption de 1822* devait être avant tout un document : il s'agissait de renseigner les curieux sur un spectacle extraordinaire, et de leur donner au juste la physionomie du lieu. Le dessin d'Isabey est fidèle comme une planche d'histoire naturelle. Le peintre se retrouve dans le ciel irradié de lumière qui sert de fond au paysage, dans les flots de vapeurs qui s'échappent du volcan.

Le *Tombeau de Virgile* offre un premier plan monotone, un second plan agréable, un tout petit coin charmant : c'est celui où nous retrouvons nos deux voyageurs. Elle, assise en blanche toilette à la porte du monument ; lui debout devant elle, tête nue, un livre ouvert à la main, l'autre bras levé, lisant évidemment quelque « *Tu Marcelles eris* ».

Toujours eux aux *Cascades de la Marmora*. Ils sont sur l'extrême pointe du rocher, à un pas du gouffre où le fleuve s'écroule en poussière d'argent. Le vent de la chute d'eau soulève la blanche robe ; une ombrelle ouverte écarte les goutelettes. Tout auprès se

tient le guide, appuyé sur son long bâton. Souvenez-vous à votre choix des vers de Lamartine ou de la prose de *Valérie.*

La *Cour des Prisons* à Florence est un bel exemple d'architecture simple et vraie. Une épreuve photographique ne serait pas plus sincère.

Je signale tout spécialement l'effet du jour frisant sur les cannelures des colonnes, dans la *Galerie latérale d'un Temple de Pestum.* On devine, ou plutôt on voit réellement toutes les érosions que le temps a fait subir à la pierre. La perspective aussi est remarquable ; le décorateur de l'Opéra l'a traitée avec une juste prédilection. C'est lui qu'on retrouve encore dans la pièce suivante, d'un genre néanmoins bien différent ; le *Vomitoire du Colisée* est une toute petite pièce, une de ces vues de cavernes et de souterrains qu'il aimait, parce qu'il y déployait toutes les ressources de son clair-obscur. Le couple voyageur y est joli, malgré les proportions microscopiques du dessin.

Dans la *Prison du Tasse à Ferrare,* c'est au contraire un Isabey en pied, et de taille à permettre tous les détails, qui s'est posté au premier plan, debout, le crayon à la main. Si parfaite que soit cette vue d'intérieur avec sa gamme de gris légers et variés, c'est lui, l'auteur, qui captive l'attention. Il est là si bien tel qu'on se le figure, avec sa longue redingote, son pantalon blanc irréprochable, ses guêtres sans tache, son chapeau, sa canne, son foulard soigneusement posés à deux pas de lui, sur le carreau, dessinant avec tranquillité, avec respect, avec un goût infini pour ce qu'il voit et pour ce qu'il fait.

On va trouver que j'en signale trop, et pourtant comment ne pas citer encore la *Salle Basse du Palais de la reine Jeanne,* où les virtuosité de la lumière et de la perspective sont ingénieusement mêlées ? Comme dans certaines pièces de la *Normandie,* le jour vient de plusieurs côtés à la fois et se croise. Aucunes ressources ne sont employées que celles des noirs et des gris encore indigents de la lithographies ; pourtant l'effet obtenu dépasse peut-être tout ce qu'ont donné depuis des colorations cent fois plus vigoureuses. Je ne mentionnerais pas *le Campo Vaccino pris du haut du Colisée,* si nous n'y retrouvions nos deux voyageurs, mieux que nulle part. L'amie, toujours en blanche toilette, est assise sur un bloc et dessine ; lui, resté debout, tient un livre ou un album et se penche vers elle comme pour lui expliquer quelque chose, souriant, empressé.

Mais il faut bien se borner : passons donc l'*Intérieur du palais de Mécènes* où l'eau est rendue finement sous ces voûtes sombres, et venons de suite à la pièce de premier ordre portant le n° 22, *le Capo di Monti*. Il ne faut rien dissimuler : ce qui est faible ordinairement dans la suite que je décris, ce sont les paysages proprement dits. Ils sont gracieux d'intentions et justes toujours, mais les arbres sont feuillés avec monotonie, à la mode du temps, et les premiers plans surtout sont habituellement garnis de poncifs sans intérêt ; d'où un aspect général un peu cru, un peu maigre et pour le spectateur de nos jours un malaise d'autant plus sensible que les qualités de l'école suivante ont été plus opposées. La noble pièce que voici a l'ampleur souveraine, la lumière blonde, la vérité poétique d'un Corot. L'impression qu'elle produit est, si j'ose ainsi parler, virgilienne, et ce sont des vers du poète latin, qui vous montent aux lèvres pour parler d'elle,

*Salve magna parens frugum, Saturnia Tellus,*
*Magna virum !*

Aux sujets de voyage qui précèdent s'ajoutent deux pièces sur l'expédition d'Afrique, lithographiées par Isabey d'après les dessins de son fils Eugène, en 1830. J'en parle parce qu'elles sont généralement tenues pour importantes. Le *Camp à Torre Chica* mesure $2^{m}$ $10^{c}$ de longueur et la *Rade de Toulon* $2^{m}$ $75^{c}$. Ces dimensions et les sujets ont évidemment fait leur réputation. Le travail en est sec, monotone, et ce ne sont que des curiosités.

*(A suivre.)* GERMAIN HEDIARD.

# UNE COLLECTION DE DESSINS

## D'ARTISTES FRANÇAIS[1]

### IX

ous avons vu Hellart fonder une Académie à Reims, où plus tard professera J.-F. Clermont, l'imitateur des bergerades de Boucher, et dont nous avons quatre dessins; — nous avons vu, à Marseille, une Académie organisée par D'André Bardon et où professent Verdussen, Moulinneuf et de Beaufort, et où l'un des prix est décerné à Bounieu (nous avons de beaux dessins de ces deux derniers); — nous venons de voir Jean de Troy à Montpellier et les Rivals et les Roques à Toulouse, et les Gamelin dans ces deux villes, celui-ci naturellement aussi à Carcassonne, et les Lacour à Bordeaux, et les Devosge à Dijon, et les Claude Charles à Nancy. A.-Th. Desfriches, d'Orléans, le charmant dessinateur et ami de tous les artistes de Paris, n'avait pas manqué de fonder dans sa ville natale une école de peinture, sculpture et architecture. Nous avons de lui une « vue de l'église de la Chapelle près d'Orléans, dessinée le 16 juin 1678 — Desfriches »; à gauche de l'église et devant elle, quatre vieux arbres; à droite, la Loire; au fond Orléans. A la pierre noire, lavé de bistre, sur papier de Chine; rencontré à Lyon, en 1861, chez Vaganay. — Déjà nous avions acquis, à la vente d'Ymécourt, un paysage boisé; sur le premier plan à gauche, trois hommes assis et un autre debout sous un grand arbre; à droite, dans le lointain, une ville importante. A la pierre noire et à la sépia, collection d'Ymécourt et du chevalier

[1] V. l'*Artiste* d'août, septembre et octobre 1894, janvier, mars, avril juin et juillet, 1895.

Damery. J. Bardin, qui fut à la fois le maître de David et de Regnault, c'est-à-dire l'ancêtre de toute la peinture de notre siècle, a été le professeur le plus connu de cette école fondée par Desfriches, et qu'il dirigea depuis 1788. Nous avons de lui un Alexandre et Diogène. Au crayon noir et à l'estompe, rehaussé de blanc sur papier gris.

La manie d'organisation de ces écoles municipales de dessin, elle est partout, dans le Nord aussi bien que dans le Midi. Ce dessin mythologique est d'Ant.-Fr. Saint-Aubert, né et mort à Cambrai (1715-1788) et qui fut le premier professeur de l'école de dessin fondée dans sa ville natale en 1782. Son fils lui succèdera dans la même école. — Ces trois autres sont de L.-J. Jay, professeur de dessin à l'école centrale du département de l'Isère, fondateur et conservateur du musée de Grenoble. De même, Constantin des œuvres duquel nous sommes si riches, et après lui, le normand Clérian dont nous avons un petit portrait d'homme, sont directeurs de l'école spéciale de dessin à Aix en Provence. — Sur l'autre côté de l'Océan, à Rochefort, il y a école dirigée par Jac. Defavanne, le fils de l'académicien Henri, et qui a dessiné au crayon noir et à l'encre de Chine, une câline Olonnaise ou marchande de sardines à Rochefort; — et Ozanne dont nous avons trois marines et paysages et qui fut nommé professeur de dessin des gardes du pavillon et de la marine du port de Brest en 1750. — Valentin de Guingamp, lui aussi, l'élève de Vien, et le dessinateur de ces Bretons bretonnants debout au pied d'un Calvaire, a été professeur à l'école centrale de Quimper. — Je ne vois rien autre en Bretagne, car ce ne sont point des éducateurs que ces frères Sablet, Jacob et François, tous deux Suisses, tous deux élèves de Vien, eux aussi, et tous deux morts à Nantes, et dont nous possédons vingt six compositions et caricatures de tout genre; non plus que L.-Ferdinand Elle, de la féconde famille flamande des Elle, mêlée à l'histoire du Poussin, Ferdinand portraitiste attitré des familles parlementaires de Rennes, car où il y a parlement, il y a grand portraitiste, et nous pouvons montrer jusqu'à une vingtaine de ses études de portraits, provenant de la collection Aussant.

Et toi, ma bien aimée Normandie, toi, la province « aux puissantes mamelles », toi dont le destin était de donner à la France ses plus robustes manieurs de larges brosses bien emmanchées, ses porte-drapeaux de la peinture pour chacune de ses généra-

tions, toi en l'honneur de laquelle j'ai pu colliger, outre mes 42 Poussin, 18 Jouvenet, 24 J. Restout, 7 J.-B.-H. Deshays, 52 Géricault, 3 J.-F. Millet, sans parler du sculpteur Fr. Anguier, du fin portraitiste R. Tournière et du graveur J. Pesne ; — à qui devait échoir la fortune de créer dans ta capitale et de diriger, cinquante ans durant, ton école publique et gratuite de dessin, selon l'engouement et les programmes nouveaux, d'autant mieux définis cette fois que celui qui, sur les encouragements de MM. de la Bourdonnaye, de Cideville et Lecat, s'était fixé à Rouen en 1740, avait obtenu, en 1767, le prix proposé par l'Académie Française pour l'auteur du meilleur mémoire sur l'*Utilité des établissements d'écoles gratuites de dessin en faveur des métiers?* Chose étrange, ce ne fut point à un vrai Normand de terroir, mais à un Flamand de Dunkerque, élève de Largillière. Du reste, vous pouvez juger du peintre qui fut froid et de valeur secondaire, — lisez ce qu'en dit Mariette, — et du professeur qui fut d'instinct supérieur et adoré de ses élèves qu'il sut guider à merveille dans leur voie vous, en pouvez juger par son œuvre presque entier, car il peut se résumer en ses faces principales dans le lot de 40 dessins (nous en avons 15 de son fils) à nous venus dans la vente d'un portefeuille dispersé aux enchères à l'hôtel Drouot aux premiers mois de 1869, et où sa famille avait conservé ses compositions et ses études.

En somme, cette école de Rouen où, non seulement, l'on dessinait d'après la bosse et le modèle vivant, mais où l'on enseignait la peinture et la sculpture, voire l'architecture civile et militaire, cette école, pour premiers fruits, put grouper comme élèves autour de J.-B. Descamps (je compte les dessins que nous avons d'eux) 4 Le Mettay, 5 Le Barbier aîné, 2 N. Lemire, 4 Le Boulanger de Boisfremont, l'intime ami de Prudhon, 11 Houel, 11 Lavallée-Poussin, 15 Ch. Eschard, 6 Le Carpentier, 3 Ozanne, et même l'ingénieur Bernardin de Saint-Pierre.

Presque tous les dessins de J.-B. Descamps, à la sanguine ou au crayon noir, rehaussés de blanc, sont des études pour des sujets de mœurs cauchoises, ou pour les quelques tableaux que l'on connaît de lui. Dans le même portefeuille se trouvaient jusqu'à des esquisses peintes, et j'en possède une, et d'un pinceau, ma foi, très libre pour un maître d'ordinaire un peu calme, et qui représente un intérieur de famille de fermiers cauchois. Quant à

ses dessins, ce sont : tantôt un jeune homme disant la bonne aventure à trois jeunes Cauchoises, et l'étude à part du jeune homme assis pour la même composition. (Serait-ce pas un jugement de Pâris à la mode normande ?). — Tantôt l'étude d'une Cauchoise debout et tournée vers la gauche ; elle tient de la main droite une lettre et de la gauche une tasse posée sur sa soucoupe. — Des jeunes filles assises ; l'une tournée vers la droite joue avec une cage, l'autre tournée vers la gauche ajuste une rose à son corsage et regarde dans un petit miroir qu'elle tient de la main droite. — Et les sujets de nourrices, l'industrie normande de ce temps là, ne sont pas oubliés : deux croquis de composition pour un tableau de nourrices cauchoises. — Autre projet de tableau : la nourrice et son mari viennent chercher le nouveau-né que la mère tient sur ses genoux ; à gauche, le père et le médecin. — Étude de jeune femme assise et tenant sur ses genoux une écuelle de la main gauche, et de la droite une cuiller. — Étude de petit garçon debout et pleurant ; il tient un paquet sous son bras droit et de sa main gauche essuie ses larmes. — Étude de figure d'homme debout et tourné vers la gauche ; il tient et présente un portefeuille ; pour le tableau de Descamps le *Négociant*. — Autre étude pour l'homme assis dans son bureau et tenant un billet de la main gauche, pour le même tableau. — Mais les compositions non plus ne manquent pas : Danse de villageois devant la grille d'un parc. — Une jeune Cauchoise, accompagnée de son père, vient s'offrir en service chez une vieille dame et son mari. — Le salon de famille ; près de la cheminée à gauche, les grands parents assis ; et entre eux debout lit un jeune homme accoudé ; au milieu du salon, un autre jeune homme donne une leçon de musique à une jeune fille tenant une guitare ; à droite, autre jeune fille faisant de la dentelle au tambour. — Deux cavaliers, avant de monter à cheval, se séparent de leurs maîtresses en les embrassant fort gaillardement ; dans le coin à gauche, un vieillard et une vieille semblent se tenir à l'écart par discrétion. — Et deux grands dessins représentant un cours ombragé d'une grande ville où se promènent hommes et femmes de tous âges, conversant et devisant ensemble ; plane dans les airs une sorte de Renommée lançant par sa trompette des bulles de savon. — Et que sais-je ? des projets de portraits ; — une vue curieuse du vieux château de Rouen ; — une jolie étude de roseaux et troncs d'arbres sortant de

l'eau ; — des académies pour servir sans doute à son professorat ; — ou quelque étude de portrait d'artiste pour son *Histoire des peintres flamands et hollandais ;* — tout le bagage en somme de l'un des hommes qui aient été le plus diversement occupés en son temps dans une ville fort affairée.

J.-B. Descamps était mort en 1791 ; son fils recueillit l'héritage de l'école fondée par lui, et plus tard la ville de Rouen y joignit la conservation du musée qu'il avait fort travaillé à organiser, avec le concours du mieux doué des élèves de son père, G. Lemonnier, auquel, je ne sais pourquoi, si ce n'est pour s'être trop dépensé en allées et venues entre Rome et Paris, la gloire a fait défaut. J.-B. Descamps le fils avait été envoyé par son père à Rome, d'où il rapporta les dessins que nous avons de lui : Vues de la colonnade de St-Pierre, et galeries de Villa Albani, et escaliers du Capitole et statues de la Ville Éternelle, et tout cela signé et portant la date de Rome de 1775 à 1777. Il semble même, dans son zêle, inspiré des plus nobles souvenirs classiques, avoir tenu à cœur de dater de là, en 1773, une grande composition de la mort de Lucrèce, aux crayons noir et blanc, mais sa plume de jeune homme se joue plus légère dans les vues qu'il va cueillant, dans les monuments anciens et nouveaux qui l'émerveillent. Disons de suite que le vaillant élève qu'il forma à Rouen, et qui l'en a remercié par un excellent portrait, fut le peintre Court, l'auteur de la *Mort de César,* dont les dessins sont, je crois, fort rares, car je n'ai pu rencontrer et recueillir que l'esquisse aux divers crayons du tableau à lui commandé, de l'*Empereur et l'Impératrice approuvant le plan du musée Napoléon d'Amiens.*

Quand Descamps le fils arriva à Rome, le plus charmant, le plus fin et le plus délicat des élèves de son père eût pu être pour lui le guide le mieux renseigné à travers les palais, et les villas ; je veux parler d'Étienne de la Vallée, qui avait accolé à son nom, comme une légère aigrette, dont sa jeunesse ne sentait pas le poids, le nom sacré entre tous sur cette terre italienne, de son auguste compatriote, le Poussin de Normandie. Sa plume à celui-là est à ses heures, d'une grâce adorable, il comprend du premier coup, cela va sans dire, Rome à la française, c'est-à-dire d'un œil léger ; mais si le caractère grandiose le dépasse, il est une certaine beauté de forme et d'élégance qu'il s'approprie, l'empruntant comme d'instinct à l'ancien cru romain, et qui le rattache plutôt

aux Pierino del Vaga, qu'aux molles mignardises de l'école parisienne de son temps. En somme, dans sa petite manière, il sentira de plus près l'antique que ne s'en approcheront Hubert Robert et Frago. Je cite au hasard les trois premiers dessins que j'ai de lui sous mes yeux : Vénus ; elle est portée sur les eaux par un cheval marin, un dauphin et un monstre à pieds de lion et à tête de serpent ; l'Amour, à gauche, vole vers sa mère. A la plume, lavé de bistre. — La fontaine des trois Grâces : elles sont assises et adossées au milieu d'une large vasque ; l'eau jaillit de leur sein qu'elles pressent ; elles portent sur la tête une grosse urne d'où s'élance un jet d'eau. A la plume lavé de bistre. — Mais le plus joli dessin que je possède d'Étienne de la Vallée-Poussin, digne de faire pendant à celui qu'avait recueilli Mariette et que vous pouvez voir au Louvre, représente des Italiennes à la porte d'un locanda près de laquelle se dresse une croix ; de l'autre côté de la place deux chaises de voyage et une maison à portique sous lequel se reposent des gens du peuple. A la plume lavé de bistre. — Du même temps de jeunesse, terrasses de jardin appuyées contre un rocher ; en bas, figure de paysan sortant d'une grotte. A la plume lavé de bistre. — Et enfin, correspondant à une autre époque et non plus la plus adroite de sa vie, quatre projets de médailles avec attributs républicains, et datés de l'an IV.

Un autre Rouennais, élève de Descamps, de ceux qui, à un certain moment et pour bien dire à la fois, coururent l'Italie, celui qui poussa le plus loin, surtout en Sicile et jusqu'à Malte, ses équipées et ses études, ce fut Houel dont nous avons des dessins charmants de toute sorte, avant tout de ses gouaches, ruines de temples et d'aqueducs antiques de la série de ces *Vues de Sicile*, qui lui font au Louvre un si beau dossier de paysagiste, et rappellent on ne sait pourquoi, les fines touches de notre Daubigny. — Un tout gai, tout vif et lumineux concert d'aimables compagnons en plein air, « dessiné par Houel le 21 janvier 1774, en allant à St-Maur ». De forme ronde, à la pierre noire, lavé de bistre. — Une vue à la gouache de la ville de Provins. — Un voyageur couché causant avec une bergère qui garde ses bœufs, signé : *Houel merc. 16 el sam. 26 février 1774*. A l'encre de Chine et au bistre. — Chef de bandits faisant distribuer à ses hommes leur part de butin. Au crayon et à la sépia. — Houel n'oubliait pas cependant sa province, car, en l'an VIII, il dessinait à Caumont deux vues

intérieures de grottes de stalactites, l'une au bistre rehaussé de blanc sur papier bleu, l'autre au crayon noir, lavé d'encre, rehaussé de blanc sur papier gris.

De N. Lemire, qui fit honneur, comme graveur, à l'école de Descamps, nous avons un très fin portrait d'homme assis à une table et écrivant; il est signé : *N. Lemire delineavit 1752*. A la mine de plomb. — Et le frontispice au crayon noir d'un atlas de géographie d'après Gravelot.

Plus tard, après Le Carpentier que nous ne connaissons que comme écrivain d'art, mais qui était un fort adroit paysagiste des bords de la Seine, de Jumièges et de Tancarville et d'un « Jardin à Lyons, la Forest », après M. de Chaumont, peintre de Cauchoises, le professorat de Rouen échut à ce singulier et très attirant artiste, le dessinateur et graveur Eust.-Hyac. Langlois, le type des artistes provinciaux (V. sa fameuse biographie par Ch. Richard), celui qui a joué un rôle si notable dans le réveil de l'archéologie normande, élève de David et qui passait pour avoir servi de modèle au Romulus des *Sabines*. Je ne décrirai point ses sept dessins, si ce n'est l'une de mes plus anciennes trouvailles, la jolie miniature aquarellée de sa chienne couchée dans un paysage : « *Circé sur le point de mettre bas. Hy. Langlois del in augusto mense,* 1797 », ni les sept de son fils Polycles, ni celui de sa fille Espérance Langlois, non plus que ceux de tout le groupe un peu désordonné de l'école qui bruissait autour de lui, ou dans le Rouen de son temps, et dont la plupart des dessins d'inégale valeur m'étaient venus par l'amitié de mon pauvre Fréd. Legrip, l'un de ses plus dévoués élèves : Parelle, de Malecy, Parisien ayant travaillé longtemps à Rouen, les Delamare père et fils, Vasselin, Balan, Berat, les deux Garneray, Cabasson, Foulongne et Gustave Morin.

Mais, avant l'école quasi professionnelle de Descamps, avait flori et fructifié une autre école normande, et celle-ci de plus large envergure et de plus haute ambition. J'entends cette fois par école l'affinité qui réunit librement un certain nombre de jeunes compatriotes autour d'un maître et les imprègne de la même sève, des mêmes goûts, de la même vue de la nature, des mêmes habitudes de pinceau, et, comme on dit aujourd'hui, de la même esthétique. Je veux parler de la noble tradition d'art qui, de la famille des Jouvenet, rattachée de loin au Poussin par les vagues liens de parrainage de P. Le Tellier avec les Restout, se transmet-

tait à Jean Restout par l'enseignement de Jean Jouvenet, son oncle. Or, Jean Restout perpétuait cet enseignement par un certain nombre d'élèves dont nous connaissons les noms et dont nous pouvons montrer des études : appelant avant tous naturellement son fils Jean-Bernard ; — puis J.-B.-Henry Deshays auquel, de même qu'à Lemonnier l'un des premiers en date de l'école de Descamps, il manque si peu pour prendre rang dans la légion des plus grands artistes de France ; — puis le chevalier de Channes, dont nous possédons une académie d'homme, debout et tourné vers la droite, le bras droit levé et tendu (à la pierre noire rehaussé de blanc sur papier gris, collection Descamps) ; puis le Bayeusain Rupalley, auteur de notre dessin à la plume lavé de bistre, de saint Jacques, portant le bourdon et les coquilles de pélerin et traversant un paysage où se jouent des cerfs et des daims ; — puis le plus connu de tous, C.-N. Cochin, l'inépuisable dessinateur.

D'abord de J.-Bern. Restout : le martyre de saints Processe et Martinien, d'après le Valentin, tableau qui est aujourd'hui au Vatican, dessin exécuté à la pierre noire par Bernard Restout à Rome, collection de Garnier le peintre, membre de l'Institut. — Une académie d'homme assis et retenant de ses deux mains, sa jambe droite repliée. A la sanguine ; au bas, à droite, de l'écriture de Descamps : *par M. Restout fils peintre du Roy, de l'Académie de Rouen,* et à gauche, sans doute de l'écriture de Restout : *pour M. Descamp* (Vente Descamps). — Autre académie d'homme debout, avec même inscription. — Mais la maîtresse œuvre qui le représente chez nous, c'est le grand dessin, ou plutôt, l'esquisse à la gouache (le groupe des Sarrasins est au crayon noir) pour le tableau décorant aujourd'hui la chapelle de l'école de Saint-Cyr, et qui fut commandé, au siècle passé, pour l'École militaire (du Champ-de-Mars). On y voit le roi saint Louis abordant en Terre-Sainte et repoussant les Infidèles. Garnier de l'Institut, à qui ce dessin avait appartenu, avait écrit au verso : « Esquisse d'un des tableaux de l'École royale militaire par Restout fils ». Le tableau original est signé et daté sur le bateau d'où s'élance saint Louis : *Restout fils, 1774*. On sait comment finit assez tristement en ce Jean-Bernard la dynastie si longtemps honorée des Restout.

De J.-B.-H. Deshays : Repos de la Sainte-Famille ; la Vierge, assise à terre, tient l'Enfant Jésus qui caresse l'agneau que pousse vers lui le petit saint Jean, derrière lequel est accroupie sainte Anne,

près de la Vierge et au second plan, se tient debout saint Joseph appuyé contre le piédestal d'une colonne. A la pierre noire et au lavis de bistre ; dessin ovale, l'un des mieux venus que je sache du maître normand ; coll. Fréd. Villot. — La Vierge, assise sur un âne et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus qu'elle allaite, franchit un pont de bois pendant sa fuite en Égypte ; à gauche se voit Saint-Joseph qui la suit ; au-dessus de lui se balancent les rameaux d'un palmier. A la plume, lavé de bistre. — Mêlée de cavaliers vêtus à l'antique ; fragment de composition pour une bataille. Au pinceau et au bistre, rehaussé de blanc, sur papier gris ; coll. du chev. Damery. — Ruines antiques dominant une cascade ; paysage italien. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. — N'oublions pas un sujet inconnu : au pied d'une colonne triomphale, un guerrier debout et semblant succomber à ses fatigues, est soutenu par une femme drapée et dont la tête est ceinte de lauriers, qui inscrit ses victoires sur un écusson que tient par derrière une autre femme drapée ; à droite, enfant et guerriers tenant des trophées ; à gauche, Neptune tenant son trident et monté sur son char attelé de ses chevaux marins, semble menacer et repousser des ennemis. Forte esquisse à l'huile, sur croquis à la plume. — L'un des dessins de Deshays qui nous intéressent le plus est une très intelligente reproduction, à la plume et lavé, de la statue en marbre sculptée par Puget et qui se voit encore aujourd'hui à Gènes, dans l'église de Sainte-Marie-de-Carignan. Il est à croire que ce fut à son retour de Rome, où il était allé comme pensionnaire du Roi, que Deshays, passant par Gènes vers la fin de 1757, croqua le fidèle souvenir du chef-d'œuvre de notre plus grand sculpteur. On conçoit d'ailleurs que cette statue, d'un faire si vivant, si souple et si vigoureux à la fois, ait arrêté l'élève de Restout, car elle était certainement mieux d'accord avec son idéal que les merveilles de Raphael et de Michel-Ange, dont il avait été si vite lassé. « Deshays, raconte Mariette, était né à Rouen en décembre 1729, et il était fils d'un peintre médiocre, qui, après lui avoir mis le crayon à la main, l'envoya à Paris, et il entra pour lors dans l'école de M. Restout, qu'il quitta dans la suite pour entrer dans celle de M. Boucher, qui en avait fait son gendre. Il avait été admis dans l'Académie en 1759 et fait adjoint à professeur en 1760. Ses dessins et ses esquisses ont été vendus fort cher à son inventaire. »

Je le tiens pour l'un des plus dignes continuateurs, inconscient peut-être, de la manière des Jouvenet-Restout, cet Emmanuel Lemoine, auteur du plafond qui le mit en renommée, du théâtre de Rouen, sa patrie ; voyez de lui deux dessins de grande taille : « Pirrhus immole Polixène sur le tombeau d'Achille ». A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris, signé : *Emmanuel Lemoine, inv. del*[t]. *Rothomag.* — Sujet allégorique : au milieu, la Peinture assise, la palette à la main, près d'un tableau qu'un Génie enveloppe de guirlandes ; près d'elle, Minerve debout montre un médaillon que porte au-dessus du tableau un grand Génie volant et soutenu par des nuages ; au premier plan à droite, deux petits Génies, entourés des attributs des Sciences et des Arts, entrallument leurs flambeaux ; à gauche, le Temps et la Vérité debout renversent les démons de l'Ignorance. A la pierre noire, lavé de bistre et rehaussé de blanc sur papier gris ; très grand dessin, provenant de la collection du marquis de Cypierre.

Les maîtres au faire précieux n'ont pas manqué à la Normandie, particulièrement à la Basse-Normandie et nous avons assez de dessins qui contresignent les noms de l'imitateur raffiné des Hollandais, Robert Tournières, de J. Charpentier, diminutif de Chardin, de Robert Lefèvre, du miniaturiste Saint, de Landon, de Léonor Mérimée, de Duval Le Camus père ou de Jac.-Edm.-Leman, ou de graveurs tels que les Perelle de Vernon et J. Pesne, l'incomparable traducteur du Poussin.

Robert Levrac Tournière, de Caen : — Portrait à mi-corps d'une jeune femme coiffée d'un large chapeau couronné de fleurs ; le corps est tourné vers la gauche, et la tête regarde presque de face ; elle retient de la main droite l'un des pans de son mantelet. Dessin très fin, à la pierre noire, rehaussé de blanc. sur papier gris. Vente du baron de Silvestre, 1851. — Étude d'une femme nue ; elle est assise, la main et la jambe gauche avancées vers la gauche, la main droite sur le genou droit ; une draperie couvre la jambe droite. A la pierre noire, rehaussé de blanc.

J. Charpentier, de Caen, professeur de l'Académie de Saint-Luc en 1774 : — Deux marchandes de légumes entourées de leurs enfants et d'acheteurs ; une marchande de lait à droite. Au bistre, signé. — Une boutique de marchande de légumes. Au pinceau, lavé de bistre.

C.-P. Landon, de Nonant, peintre du duc de Berry, conservateur du musée royal en 1816, et auquel nous devons tant de publi-

cations sur les arts. — Paysage à la plume et très terminé, de la jeunesse de Landon, vers 1781, et qui n'annonce pas encore le peintre d'histoire, il est dédié à Madame de Loutherbourg, sans doute la femme du peintre connu. — Études à la plume de deux enfants, l'un pleurant, l'autre agenouillé, pour le tableau du *Pardon* qui a été gravé.

Robert Lefèvre, de Bayeux, le portraitiste du Pape et de l'Empereur : — Une Sainte Famille, à la sépia, avec rehauts de blanc. — Un jeune homme et une jeune femme dans un tilbury ; costumes du commencement du XIX^e^ siècle. Sépia retouchée de blanc. (Album de M^me^ de Mirbel).

Le miniaturiste Saint, de Saint-Lô : — Portrait de M. Germain d'Hauteroche de Montpellier, 1812. A la mine de plomb. — Portrait du roi Charles X. A l'aquarelle.

Léonor Mérimée, de Broglie près Bernay, père du célèbre conteur, historien chimiste de la peinture à l'huile, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, et qui a eu l'honneur de laisser sa part de décoration dans la salle des Antiques au Louvre, dont Prud'hon a peint le plafond : — Un vieil adorateur de Pan raconte à deux jeunes amoureux l'histoire de Pan et de Syrinx, qu'il leur montre sculptée sur un bas-relief au dessus d'une fontaine. A la sépia, rehaussé de blanc. (Album de M^me^ de Miribel).

Ronny, de Rouen. — Cour intérieure d'une maison d'Italie ; une femme se voit près d'une fontaine, Rome, 1820. Enchanteur, à la sépia. (Coll. d'Henneville)

Ajoutons, pour ne point oublier un nom cher à notre région du Perche, quatre dessins de jeunes filles, de femme de pêcheur et de mendiante, par Monanteuil, de Mortagne, élève favori de Girodet, et qui avait professé longtemps à Alençon, dessins acquis au Mans, où il était allé mourir. — Et enfin, de deux peintres, l'un à brillante, l'autre à forte palette, qu'a jusqu'en leurs derniers jours, favorisés à bon droit notre génération, de Ch. Chaplin, des Andelys, la coquette aquarelle d'une jeune fille debout pleurant l'oiseau qu'elle a laissé échapper de sa cage, — et de Théodule Ribot, de Breteuil, l'aquarelle d'un jeune garçon assis et lisant.

*(A suivre).* PH. DE CHENNEVIÈRES

# CAUSERIE D'ART

## *A PROPOS DE JULES LEMAITRE*

*(Suite)*[1]

### VIII

En critiquant, d'ailleurs, il achevait de devenir critique; en moralisant, l'« immoraliste » qu'il avait été par moments à la surface disparaissait devant le moraliste sérieux, presque sévère, qu'il avait toujours été au fond et qui prend dans son œuvre une place de plus en plus prépondérante. En vivant, surtout, il achevait d'apprendre la vie. L'horizon de ses sympathies littéraires s'élargissait en même temps, ce à quoi son métier de critique dramatique l'a probablement aidé en le mettant face à face avec des chefs-d'œuvre

[1] V. l'*Artiste* de juillet dernier.

que, sans cela, il n'aurait peut-être pas trouvé le temps de relire. Il n'a jamais cherché de formule, mais il s'est certainement de mieux en mieux rendu compte qu'en art ou en littérature, comme partout, on arrive à ces « rapports nécessaires qui dérivent de la nature des choses », lois seulement plus difficiles à dégager ici qu'ailleurs et impossibles à réduire en théorèmes de géométrie.

Oui, il y a des lois dans les choses en apparence les plus fortuites. Quoi de plus fortuit, par exemple, que d'oublier d'écrire l'adresse sur une lettre? Pourtant le nombre annuel des lettres mises au rebut pour cette cause est constant dans chaque pays; et il varie d'un pays à l'autre. Rien donc de plus légitime que la recherche quasi-scientifique de certaines règles générales dans les productions de l'esprit.

N'était-ce pas déjà une recherche dogmatique, cette conférence faite par Jules Lemaître au Cercle St-Simon sur *Germinal,* conférence que, le lendemain, en causant avec le regretté Yung, nous avions appelée « de la critique à fresque » et où l'orateur avait mis en relief une curieuse ressemblance de procédé entre ce roman si « moderne » et les plus vieux poèmes épiques ?

Depuis lors, par un inévitable progrès, il a continué à marcher dans le même sens. Il se sert d'un criterium sous-entendu plutôt qu'exprimé, car le bonnet de docteur ne fera jamais partie de sa garde-robe; mais enfin, malgré les apparences contraires, le voulant ou non, il n'a guère conservé de sa manière primitive que la dose de dilettantisme dont le critique idéal pourrait seul se dispenser.

Le critique idéal, — pure conception de l'esprit, — serait un homme qui, ayant passé sa vie à lire, laisserait comme testament chez son notaire, avec quelques lignes à l'appui de ses jugements, la courte liste des ouvrages destinés à survivre pendant quelques dizaines de siècles. Au bout d'un temps convenable, on finirait par savoir s'il était, ou non, grand connaisseur. Mais ce serait peut-être un peu long.

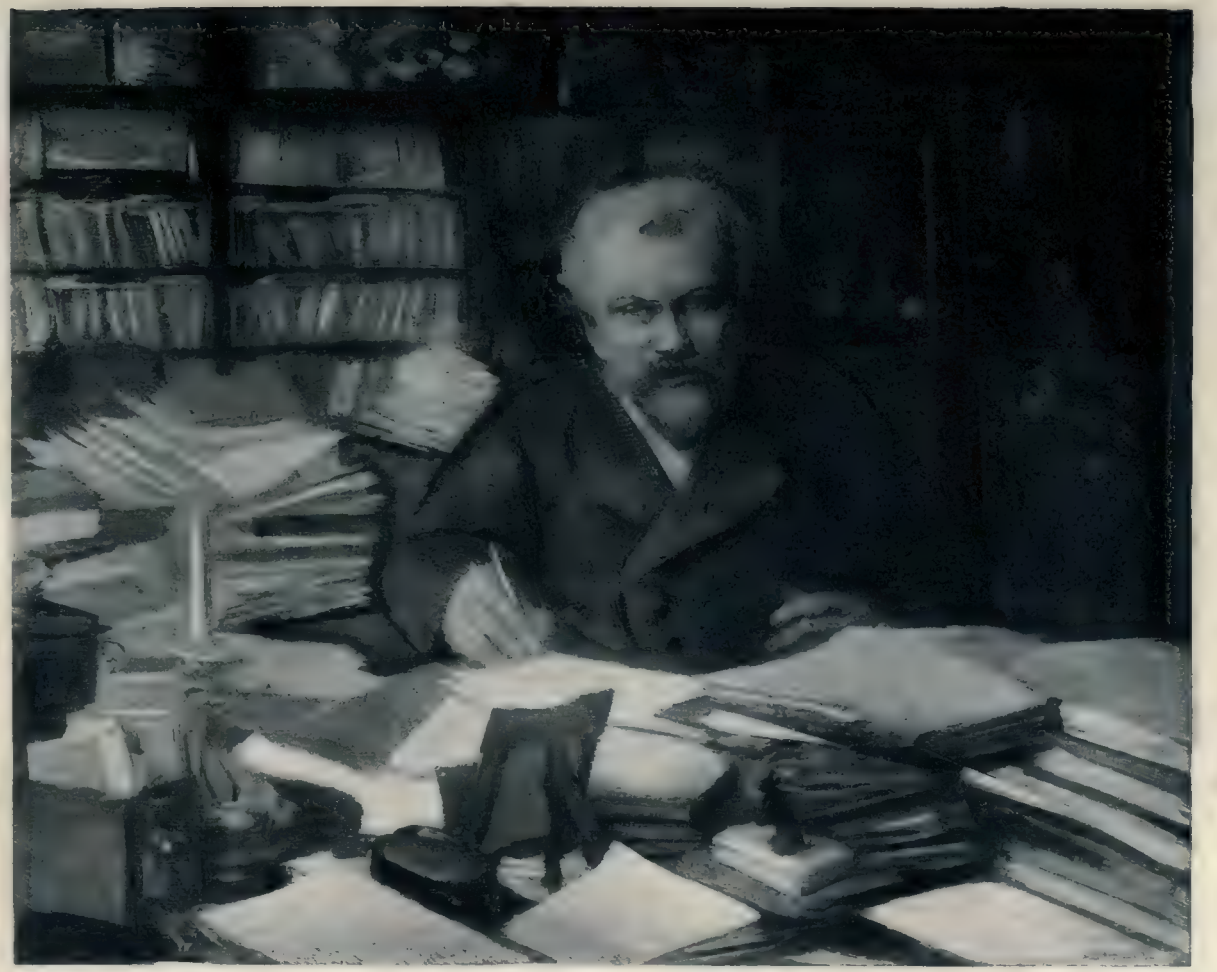
Il est donc excellent que le critique réel, composé d'un alliage où entre une certaine dose de critique idéal, possède encore d'autres qualités, appréciables à plus bref délai. De même que l'artiste ou le poète, ou le romancier, choisit autour de lui les motifs qui le frappent le plus, et, par un élagage intuitif, par une concentration énergique, nous rend plus saisissables les éléments de vérité et de

beauté que, sans lui, nous aurions aperçus trop vaguement dans la nature ; de même, le critique choisit d'instinct, parmi les œuvres de la littérature et de l'art, celles qui s'accordent le mieux avec sa manière propre de sentir, et, quand nous croyions déjà les bien connaître, nous les révèle pour ainsi dire à nouveau par la mise en lumière de certains aspects restés inaperçus.

J'ai sous les yeux le moulage du petit bas-relief bien connu de Clodion, la *Toilette de Vénus :* éclairé de face, il ne laisse voir que la grâce un peu mièvre et le délicieux arrangement de ses lignes ; mais, si on l'éclaire obliquement, ce morceau de plâtre devient une charmante symphonie de blanc et de noir : les qualités de peintre clair-obscuriste qui complètent chez Clodion celles du sculpteur se trouvent par là subitement révélées. C'est le changement de direction de la lumière qui joue ici le rôle révélateur du critique d'art.

Tel est aussi le rôle de critique littéraire : préciser et ordonner nos impressions, souvent troubles et confuses ; nous faire voir ce qu'il voit et comme il le voit ; nous faire aimer ce qu'il aime et précisément de la façon dont il l'aime.

Vous connaissez, entr'autres choses, les études de Jules Lemaître sur Lamartine. Si vous avez aujourd'hui cinquante à soixante ans, vous étiez jeune précisément à l'heure où les chefs-d'œuvre du grand poète, déjà oubliés des arbitres de la mode, étaient encore le breuvage spirituel de beaucoup de jeunes âmes qui aimaient à se griser d'idéal, au moins à certaines heures. Peut-être, pour mieux goûter *Jocelyn* ou les *Harmonies,* avez-vous cru obligatoire de vous installer dans la fourche d'un vieux tronc incliné sur une eau courante, ou dans le creux d'un rocher d'où l'on ne voyait que l'horizon bleu par-dessus des cimes d'arbres. Quand Lamartine est revenu à la mode, vous avez trouvé tout simple ce revirement, n'ayant jamais renoncé pour votre part aux admirations de la première heure. Cependant, à côté des belles études de Brunetière et non au-dessous, n'avez-vous pas été frappé de voir ce que Jules Lemaître, en une causerie d'apparence plus négligée, avait encore trouvé à dire d'imprévu, de tout à fait nouveau, sur un sujet qu'on pourrait croire épuisé ? Mais un grand sujet est-il jamais épuisé ? Personne, en tout cas, avant lui, n'avait si bien montré qu'il y a dans la poésie de Lamartine un « symbolisme » latent, grâce auquel les successions d'images et de sentiments du poème éveillent



JULES LEMAÎTRE
par Jean Veber

dans notre âme une foule d'autres sentiments et d'autres images, à peu près comme un son musical éveille des notes harmoniques.

Cette causerie sur Lamartine est ce qu'on pourrait appeler une étude de technique transcendante, aussi supérieure à un traité de prosodie que le calcul différentiel l'est au calcul ordinaire. Elle avait, d'ailleurs, une portée très grande, car son auteur indiquait d'un mot, — ce qui était vrai, — que son idée principale s'appliquait à toute espèce de poésie digne de ce nom.

On ne fait pas des trouvailles de ce genre avec l'aide du seul bon sens : il y faut, par-dessus le marché, un grain de la sensibilité très vive qui est propre à l'artiste créateur. Tout grand critique doit réaliser dans une certaine mesure cette condition. Voilà pourquoi il est à peu près impossible qu'un critique n'ait pas ses préférences et ses antipathies. L'œuvre dans laquelle il cherche, sans les trouver, certaines qualités qu'il aime, pourra rester pour lui comme non avenue ; de même celle où il rencontre certains défauts qui le choquent particulièrement. Les plus grands, comme les autres, sont soumis à la règle commune. Gustave Planche, si bien armé de principes d'esthétique, écrivait une longue lettre à Victor Hugo pour lui dire en substance : « Vous n'êtes pas le roi de la poésie ; vous êtes un poète parmi beaucoup d'autres qui vous valent bien ; votre principal mérite est d'avoir enrichi le vocabulaire ». Sainte-Beuve, ce génie si souple, si ouvert, était loin de comprendre tout ce qu'il y a dans la *Comédie humaine* et considérait Musset comme un jeune poète très remarquablement doué, un peu trop glorifié par la jeunesse des Écoles.

Jules Lemaître n'aime pas Bossuet, c'est entendu, on le lui a même assez reproché ; mais « en bloc », il ne le cède à aucun de ses grands prédécesseurs ou contemporains ni pour l'équité des jugements, ni pour la finesse et la nouveauté des aperçus.

## IX

Disons un mot du moraliste. A ce point de vue, son histoire n'est pas moins intéressante. On peut la suivre dans ses ouvrages, et c'est là uniquement que nous l'avons trouvée. Il a été moraliste dès le premier jour, en ce sens qu'il s'est toujours occupé de psychologie morale, de problèmes moraux ; mais il a moralisé de

façons diverses. Nous avons vu qu'au commencement sa philosophie ou plutôt l'impression qu'il en avait reçue était pessimiste. Ses opinions fondamentales n'ont pas changé, mais il ne tarda pas à s'apercevoir que le pessimisme à la fois hautain et bienveillant, dont il avait fait sa religion, était un refuge bien étroit, quelque chose comme la colonne de saint Siméon Stylite. Il comprit que la vraie vie n'est pas hors de la vie, fût-ce dans les jardins de Platon ; et il l'avoua, d'abord en s'excusant presque de la liberté grande auprès de ses coreligionnaires ; ensuite, librement, comme une chose tout à fait naturelle. Après avoir, pendant quelque temps, considéré tout ce qui est hors de la littérature comme n'existant pas, il affirma un jour simplement qu'il s'était trompé, que certains hommes sont supérieurs sans s'occuper de choses « intellectuelles », qu'un voyage à travers l'Afrique centrale, moins que cela, le percement d'un tunnel ou la construction d'un système d'égouts peut être une grande œuvre. Et son évolution fut terminée le jour où il eut le courage d'affirmer comme une chose toute simple cette vérité bien simple, en effet, que les grands saints, les vrais, ceux qui vivent par le cœur et pour le bien, sont supérieurs aux hommes de génie. C'est une leçon que toutes les mères enseignent à leurs enfants dans un langage approprié ; mais, plus tard, le difficile est de s'apercevoir que cette vérité n'est pas en désaccord, bien au contraire, avec les notions les plus modernes de la science et de la philosophie, non plus qu'avec les réalités de la vie. Jules Lemaître a aimé la vraie vie en la connaissant davantage ; il a, comme beaucoup d'entre nous, laissé pénétrer ou plutôt se réveiller en lui des sentiments qu'une interprétation arbitraire de la philosophie scientifique moderne avait empêchés de se développer à l'aise : sympathie, pitié pour les humbles, les déshérités, même les dévoyés qui font du mal en croyant bien agir. Il a repris goût au « lait de la tendresse humaine » dont parle Shakespeare. Tel de ses *Contes* dont les scènes se déroulent là-bas, là-bas, dans le pays des contes, a été écrit pour nous rappeler ce qu'on oublie trop, qu'il n'y a rien de commun entre l'aumône fastueuse et la charité.

Notez que, si sa première attitude de pessimiste nonchalant et détaché, avec un fond d'amertume, lui fut sans doute suggérée en grande partie par le milieu ambiant, son évolution morale ne doit rien au néo-catholicisme, non plus qu'au tolstoïsme et autres doctrines en *isme* dont nous sommes inondés depuis quelque temps

et qui, pour valoir beaucoup mieux que le dissolvant « baudelairisme », ont un côté quelque peu artificiel. Chez lui, l'évolution est plus profonde, plus simplement humaine.

Évolution : ce mot excellent, dans le sens et avec la portée qu'on lui donne aujourd'hui, est une création d'Auguste Comte, comme les mots altruisme, sociologie, physio-psychologie, etc., dont on fait honneur à d'autres. Il convient tout à fait à l'écrivain qui sert de prétexte (nous n'osons plus dire de sujet) à cette causerie, car ce serait fort mal comprendre Jules Lemaître, que de placer à un moment quelconque de sa vie intellectuelle et morale les foudroiements du chemin de Damas. Bien loin d'y trouver de ces violents à-coups, on pourrait, avec un peu de paradoxe et des citations bien choisies, s'amuser à prouver qu'il a été toujours, sans arrêt, dès le début de sa carrière, un adepte de la vie simple ; à moins qu'on ne préférât montrer par des citations tout aussi probantes, qu'il est resté jusqu'à présent un modèle de doux pessimisme et de scepticisme ironique. Mais le fleuve qui coule dans une plaine a quelquefois l'air de retourner vers sa source, alors qu'il cherche sans arrêt sa route vers la mer.

## X

Le « poète mort jeune à qui l'homme survit » ne s'est pas contenté, chez Jules Lemaître, de devenir critique littéraire, chroniqueur, critique de théâtre. Sa curiosité intellectuelle toujours en éveil ou un instinct plus profond que cette curiosité même a fait de lui un romancier et un auteur dramatique.

C'est peut-être un simple hasard, mais les premières *Nouvelles* que nous avons lues de lui nous semblaient être d'une forme laborieuse et d'une inspiration peu originale. Nous avons pensé, un instant, un seul instant, qu'il aurait mieux fait de rester dans le régiment où il avait acquis d'emblée les plus hauts grades... Manie bien naturelle, faut-il croire, que celle qui pousse les plus tolérants d'entre nous à enrégimenter les auteurs, à les emprisonner dans leur premier succès ! Pourquoi ne pas accorder un crédit de quelques mois, de quelques années, aux gens qui ont l'ambition d'agrandir leur domaine ou la simple fantaisie de faire autre chose ? Pourquoi oublier que toute forme d'art demande un apprentissage spécial ? Un peintre de figures, même très habile, qui se

met à faire du paysage, ne réussira pas du premier coup ; mais, s'il persévère un peu, rien n'empêche qu'il ne devienne un bon paysagiste. Rien non plus n'a empêché Jules Lemaître de devenir un conteur délicat, puis un très bon romancier.

Son roman *les Rois,* paru dans le *Temps,* est sorti tout entier d'un de ces drames poignants auxquels, sans méchanceté, on donne le nom cruellement banal de « faits divers ».

Il y a deux manières différentes de transformer un fait divers en œuvre d'art. Pour plus de clarté, prenons un exemple bien connu. Les Goncourt avaient une servante qui les servait bien ; elle mourut et aussitôt les langues du voisinage se mirent en mouvement. Les deux frères apprirent que cette femme avait eu une existence à deux faces, dont la seconde, à eux absolument inconnue, n'était rien moins qu'édifiante. Ils recherchèrent minutieusement, comme d'excellents juges d'instruction qu'ils étaient (quand ils prenaient la peine de regarder), tous les faits qui pourraient les renseigner sur le caractère véritable de cette pauvre créature ; ils ajoutèrent ensuite à ces renseignements essentiels une foule de traits empruntés directement à d'autres personnages ou puisés au riche trésor d'observations inconscientes, qui constitue la connaissance de la vie. Le caractère de leur héroïne prit ainsi plus de relief, devint plus vivant, plus humain, s'élargit jusqu'au type. De là sortit une œuvre douloureuse, navrante, pénible même par endroits, mais enfin un chef-d'œuvre : *Germinie Lacerteux.*

La manière opposée nous semble avoir été celle de Jules Lemaître. Elle consiste à rechercher, par une intuition en grande partie consciente, non pas quelles étaient les causes réelles du fait raconté dans les journaux, mais quelle combinaison de caractères et de situations anormales *aurait pu* amener un fait semblable ou même seulement analogue.

Si le drame a eu lieu dans une famille royale, si l'auteur aime à philosopher et à moraliser, si les problèmes sociaux l'intéressent, l'inquiètent même sérieusement, vous devinez dans quel sens va s'orienter son imagination : nous verrons dans son œuvre l'antagonisme entre les traditions autoritaires des monarques de droit divin et les aspirations non moins autoritaires des monarques d'en bas, qui, heureusement, ne sont pas les maîtres et qui, encore plus heureusement, ne représentent qu'une faible minorité du suffrage universel, — celui-ci étant modéré par nature, centre

gauche, disait Thiers avec raison. — Comme les princes sont des hommes, il trouvera dans son imagination même, résultat d'une foule d'observations antérieures prises dans la vie de tous les jours et aussi, peut-être, dans son propre moi, les types divers qui ont dû, qui ont pu, au moins, évoluer dans ce milieu. S'il a rencontré dans le monde, ou dans ses lectures, des princes authentiques, pas n'est besoin de dire qu'il en aura noté dans sa mémoire les traits les plus intéressants. Ainsi se formeront peu à peu, dans la chambre noire de son cerveau, des silhouettes de plus en plus distinctes : le sceptique égoïste qui fait la fête, qui use malhonnêtement de son crédit de prince pour avoir de l'argent, qui dit tout haut : « Après moi le déluge ! » et qui finit par contribuer à l'écroulement d'un empire pour satisfaire ses petites rancunes ; le découragé scrupuleux qui renonce à la fois à ses devoirs et à ses droits héréditaires ; l'honnête et libéral héritier qui, ayant accepté le fardeau du pouvoir (expression vieillie, mais nullement usée, au contraire !), périt faute d'avoir les qualités spéciales et peut-être les défauts réclamés par sa situation. Pour les types révolutionnaires, il a sans doute connu peu ou prou la nihiliste sincère qui ne voit que le côté idéal de certaines théories absurdes ; ou encore, toujours sans sortir de Paris, une vierge, née pour être sœur grise, chez qui des notions de philosophie sociale mal digérées ont transformé en une dangereuse folie l'amour éperdu qu'elle éprouvait pour ses humbles frères.

Telle parait avoir été (c'est une simple hypothèse de notre part, résultat de la lecture du livre) la façon dont Jules Lemaître a conçu son roman.

Ces deux procédés de composition sont. en apparence, tout à fait opposés, l'un prenant la réalité dans tous ses détails comme point de départ et l'imagination comme corollaire ; l'autre commençant par l'imagination et même par la philosophie, usant ensuite de l'observation pour donner un corps à son rêve. Mais, comme toujours, dans la pratique, les choses se passent beaucoup moins simplement. Les éléments premiers d'une œuvre littéraire forment, dans le cerveau de l'écrivain, des combinaisons extraordinairement complexes et confuses. Il y a beaucoup de rêve, beaucoup de fantaisie pure, à l'origine de l'œuvre la plus résolument réaliste ; de même qu'il y a beaucoup de réalité dans le point de départ de l'œuvre, — de talent ou de génie, — la plus idéaliste.

Quelqu'un disait un jour, dans un milieu littéraire :

— Il paraît qu'Alexandre Dumas commence toujours ses pièces par le quatrième acte, qui en est le ventre.

Un dramaturge, non des moindres, qui se trouvait là, répliqua en souriant :

— Eh ! il fait comme les autres... Il fait comme il peut !

C'est pourtant vrai : le plus grand génie du monde peut avoir, en théorie, un procédé créateur dont il cherche à s'éloigner le moins possible ; mais, dans la pratique, c'est souvent son œuvre qui le conduit.

En somme le résultat est tout ; le procédé, rien. Si l'auteur des *Rois* n'a pas mis dans son roman l'intensité de vie qu'on trouve dans *Germinie Lacerteux*, ce n'est pas parce qu'il a employé tel procédé de préférence à tel autre, c'est qu'il n'avait pas le don du romancier au même degré que les Goncourt. A peine arrivé à l'âge où d'autres ont commencé leur carrière d'écrivains, il n'a sans doute pas dit son dernier mot. Il a le temps d'acquérir beaucoup. En attendant, sans s'être mis de plain-pied avec les plus grands romanciers de notre temps, il a déjà écrit un roman très remarquable, où de hauts problèmes sont posés, où s'agitent, d'une façon poignante, des passions très humaines, inextricablement mêlées aux préoccupations plus exceptionnelles de gens qui ont entre leurs mains les destinées d'un empire. C'est déjà fort joli. Il y a là quelque chose de plus que de très belles promesses, et tel romancier « arrivé », avec une pile respectable de volumes derrière lui, n'a jamais fait mieux, ni peut-être si bien.

## XI

Le voilà maintenant devenu, à très peu d'années d'intervalle, critique dramatique, auteur de comédies et de drames. Quelles sont ses idées sur le théâtre ? On les trouve exprimées, sous une forme qui doit être définitive tant elle paraît d'accord avec le fond même de sa nature, dans une étude déjà ancienne sur Francisque Sarcey, que nous avons retrouvée avec des points d'interrogation en marge ; ce qui signifie que nous avions rêvé de concilier, un jour que nous aurions le temps, les opinions presque contradictoires de deux hommes diversement supérieurs.

Nous faisions sans doute reposer notre espoir sur cet aphorisme

quelque peu évident que, la plupart du temps, quand on ne s'entend pas, c'est à cause d'un malentendu.

Jules Lemaître avait eu le courage, bien récompensé, de lire à la queue-leu-leu dix-huit années de chroniques théâtrales du maître, et, « devant ce labeur énorme, si vaillant, si consciencieux », il avait été saisi « d'une sorte de respect » ; non pas, bien entendu, pour le nombre des lignes, mais pour l'esprit de méthode qui avait présidé sans défaillance à cette enquête scientifique, plus rigoureuse, en un certain sens, que celles d'Aristote et de Lessing sur le même sujet.

Il était sorti de là émerveillé, mais non tout à fait conquis. Sans doute, il avait aperçu, il a même résumé très exactement, dans son étude sur Francisque Sarcey, tout ce qu'une pareille enquête avait fait surgir d'observations justes, de lois même, dans ce domaine particulier. Mais, malgré tout, il se trouvait, — révérence parler, — dans l' « état d'âme » du guillotiné par persuasion, qui n'y met pas de mauvaise volonté, mais qui ne parvient pas à avoir tout-à-fait confiance.

Il avait bien vu, après Sarcey, comment l'œuvre théâtrale, resserrée dans d'étroites limites de temps, privée d'une bonne partie des moyens dont le roman dispose pour exprimer la vie, mais obligée d'*avoir l'air* de reproduire la vie plus exactement, est soumise par son essence même à d'inévitables conventions. Beaucoup plus encore que le roman, elle doit élaguer les détails ; symboliser, par exemple, dans la minute de la déclaration, les semaines et les mois de menues démarches d'un amoureux ; remplacer tout le développement d'un long siège par les instants qui préparent l'assaut ; exprimer le caractère de chaque personnage par des traits résumés, essentiels. Cela, c'est le grossissement dramatique. Puis, comme l'auteur n'a que le dialogue pour renseigner le spectateur soit sur les évènements, soit sur les sentiments intimes des personnages, soit même sur l'idée morale qui doit ressortir de l'ensemble, l'œuvre de théâtre admet la convention des *a parte* et des monologues, comme celle des confidents et des raisonneurs.

De plus, comme le temps manque pour expliquer les choses par le menu, il faut que les spectateurs admettent comme tout simples les événements les plus invraisemblables, antérieurs au premier acte ou à n'importe quelle situation de la pièce ; le métier de l'au-

teur consiste à détourner habilement de ces invraisemblances l'attention du spectateur.

Ce n'est pas tout : une pièce est faite pour être représentée devant un grand nombre de spectateurs, et Francisque Sarcey a montré qu'un public n'est pas du tout la somme des spectateurs renfermés dans une salle. Un public est un être collectif, capable de certains sentiments, incapable de certains autres. Le public du théâtre veut une *action* qui l'intéresse ; il attend la rencontre des personnages qui s'aiment ou se haïssent : en d'autres termes, il exige les « scènes à faire » ; il prend parti pour certains personnages contre certains autres ; pris en masse, il a des besoins de moralité que l'on doit contenter à tout prix, et aussi de nombreux préjugés qu'on ne peut heurter de front sans risque de chûte pour la pièce. Tels sont les articles principaux du Code du théâtre.

« En résumé, — c'est Jules Lemaître qui parle, — une pièce de théâtre ne peut donner l'illusion de la réalité que par un système de conventions dont les unes lui sont imposées par sa forme et les autres par le public.

« Tout cela, dira-t-on, fait quelque chose d'assez grossier. De toutes les représentations de la vie, celle-là est assurément la moins propre à satisfaire les délicats. Une peinture nécessairement grossie et incomplète ; des invraisemblances inévitables ; un style qui n'admet point certaines finesses ni certains ornements ; une morale convenue ; des personnages en grande partie artificiels ; des concessions perpétuelles à la vulgarité d'esprit de la foule, à ses préjugés, à sa sensiblerie... est-ce encore de l'art seulement ? est-ce de la littérature ?.... Les dramaturges sont des espèces d'ouvriers à part, dont la besogne n'a presque plus rien de littéraire. Plusieurs, même parmi ceux qui réussissent, sont des esprits médiocres, sans culture, sans finesse, sans philosophie, des manœuvres habiles dans un métier très spécial, aussi spécial que celui d'horloger ou d'ajusteur. »

Voilà ce qui s'appelle débonder son cœur ! Ne prenez pourtant pas la tirade au pied de la lettre. C'est, vous le savez, un procédé familier de Jules Lemaître que d'éclairer ainsi violemment une des faces de la question. Par éclectisme ou par esprit de tolérance, il va éclairer aussi l'autre face ; moins vivement peut-être, mais avec le désir évident d'être équitable.

Il reconnaîtra tout de suite, par exemple, que ces habiletés scé-

niques « dont on peut trouver que, *toutes seules,* elles sont un pauvre régal », ne doivent pas être tant méprisées, « car elles sont *nécessaires,* et, en outre, ne les a pas qui veut ». Il fera encore un aveu bien plus significatif, c'est qu'après tout, la question de l'infériorité ou de la supériorité du théâtre comparé au roman « n'est pas si simple, ni si facile à trancher, et qu'on ne la pose guère quand on écoute une tragédie de Racine, une comédie de Molière, une pièce de Dumas fils ».

Et il conclura : « C'est évidemment Sarcey qui a raison, sauf le cas *où il abonde un peu trop dans son sens* ».

## XII

Oui, voilà le nœud du litige. Francisque Sarcey a prouvé, plus clairement qu'on ne l'avait fait avant lui, que la littérature théâtrale est soumise à des conditions, à des lois nécessaires. Il a déployé, pour faire cette constation, un remarquable esprit de suite, un grand sens de la méthode scientifique, une masse énorme de talent, peut-être un peu de génie. Mais, quoiqu'il sache aussi bien que personne qu'une pièce de théâtre, pour devenir un chef-d'œuvre immortel, doit être une œuvre très littéraire et profondément humaine, il s'est laissé entraîner souvent par la préoccupation exclusive du « théâtre », des qualités « scéniques ». Là où Jules Lemaître dira : « Une pièce de théâtre doit, *avant tout,* être littéraire et humaine », Francisque Sarcey répondra : « Une pièce du théâtre doit, *avant tout,* être du théâtre ».

Vers 1835, supposez qu'un directeur eût eu l'idée de monter *Lorenzaccio.* Il est probable que ce chef-d'œuvre littéraire, nullement conçu pour la scène, coupaillé en un nombre infini de tableaux, serait tombé à plat.

Le lundi suivant, Francisque Sarcey, analysant la pièce au point de vue scénique, aurait dit : « Ça n'est pas du théâtre ». De la valeur littéraire de l'œuvre, il n'aurait soufflé mot. Et si on lui avait fait observer qu'Alfred de Musset n'était pas absolument le premier venu, il aurait tranquillement répliqué : « La *Confession d'un enfant du siècle* est d'une lecture très attachante : que Musset nous fasse des romans, nous les lirons. Mais, pour Dieu, qu'il renonce au théâtre ! »

Jules Lemaître, en revanche, moins féru de théâtre, surmontant

la lassitude qu'impose par moments une œuvre médiocrement adaptée aux exigences de la scène, aurait dit dans son feuilleton : « La pièce est tombée ; mais Lorenzaccio est un des caractères les plus humains qu'on puisse imaginer. Maintenant, est-ce du théâtre ou non ? Voilà qui m'est égal ! En tout cas, si ce n'est pas du théâtre, je donne mon absolution à l'auteur à cause des qualités littéraires et humaines de son œuvre, qui est un chef-d'œuvre ».

Au point de vue purement scénique, c'est Francisque Sarcey qui aurait eu raison. Mais on eût été en droit de dire : *Summum jus, summa injuria.*

On aurait eu d'autant plus ce droit que, même après sa magnifique et laborieuse enquête, les lois du théâtre sont loin d'être énoncées en formules absolues et définitives. Si elles étaient fixées une fois pour toutes, la simple lecture du manuscrit d'une pièce permettrait de dire à coup sûr que la pièce tombera ou qu'elle obtiendra un succès honorable, ou qu'elle ira jusqu'à la cinq centième représentation. Nous n'en sommes pas là. En réalité, comme les directeurs de théâtre le savent trop bien et comme Sarcey lui-même l'a dit souvent, « une pièce ne peut être jugée qu'aux chandelles ». Jugée au point de vue scénique, bien entendu ; car on peut en apprécier, à la simple lecture, les qualités purement littéraires et la vérité humaine.

Ce qui rend le problème compliqué, c'est que les diverses lois du théâtre n'ont pas toutes la même importance. Il y en a sans doute d'éternelles, il y en a qui varient d'un pays ou d'une génération à l'autre. Des circonstances tout à fait secondaires peuvent même influer grandement sur le sort d'une pièce : une mauvaise distribution, une mise en scène mal conçue, un acteur qui entre quelques secondes trop tôt et qui déroute par là le public, il n'en faut pas davantage pour faire d'un succès éclatant un succès d'estime ; et si la pièce ne devait être jouée qu'une fois, vous voyez quelle influence un accroc dans l'exécution peut avoir sur la carrière dramatique d'un jeune écrivain.

Mais, direz-vous, le public n'est pas si sot ! Il est parfaitement capable, surtout aux premières représentations, de doser les responsabilités !

Eh bien, non : le public le plus raffiné en sera souvent incapable, et cela pour une raison assez curieuse.

Francisque Sarcey avait remarqué depuis longtemps, — et ce

n'est pas là une de ses moindres découvertes, — que quinze cents spectateurs, enfermés dans une salle de théâtre, diffèrent beaucoup de ce qu'ils sont chacun pris à part. Depuis lors, la question a été élargie, puis regardée d'encore plus près. M. Gustave Le Bon, dans un livre très remarquable [1], dont nous n'avons pas à discuter ici les conclusions beaucoup trop pessimistes au point de vue de notre avenir social, a montré que toute foule, toute réunion même de quelques individus, devient, par suggestion réciproque, un être collectif qui revêt tous les caractères des êtres primitifs : la simplicité extrême des sentiments, — héroïques d'ailleurs ou criminels, selon le cas, — l'extrême impulsivité, l'impressionnabilité, la facilité à se laisser mener. Quoique M. Le Bon ne parle pas du théâtre, nous avions tout de suite rattaché cette loi inattendue, mais évidente quand on y pense, à certaines observations personnelles. En lisant, il y a cinq ou six mois, un des chapîtres de son livre dans la *Revue scientifique,* nous avions écrit la note suivante :

« J'ai remarqué très nettement que les foules, pendant une représentation théâtrale, sont dans un état presque *hypnotique,* qui leur fait exiger dans les faits déroulés sous leurs yeux une *logique spéciale,* laquelle peut n'avoir rien de commun avec la vraie logique. Tout ce qui les fait sortir de cet état particulier, soit par la faute de l'auteur, soit par celle de la mise en scène ou de l'interprétation, les gêne horriblement. Elles ont, à ce point de vue, une extrême finesse de perception inconsciente. Mais rien n'est plus difficile pour elles que de faire le départ entre les défauts de la pièce et ceux de l'interprétation ».

Nous avions vu de cela un exemple mémorable, en 1888, lorsque le chef-d'œuvre incontesté du théâtre russe, l'*Orage,* d'Alexandre Ostrovsky, représenté dans de mauvaises conditions devant un public poli, mais dérouté, tomba d'une façon lamentable. Lamentable pour nous, Parisiens, car les deux ou trois Russes qui assistaient à cette représentation, — y compris la propre fille de l'auteur, — trouvaient ce malentendu extrêmement comique...

Toute la presse était là. L'impression des critiques fut unanime, comme l'avait été celle des spectateurs. Mais, dans leurs chroniques des jours suivants, les critiques, cherchant après coup les raisons de leur impression, trouvèrent tous des raisons différentes. Un

[1] *Psychologie des foules,* par G. Le Bon (Alcan, 1895).

seul, qui connaissait la pièce pour l'avoir lue plusieurs fois en manuscrit, persista envers et contre tous dans son admiration; seulement, hypnotisé d'une autre manière, emporté par le pathétique de la situation dans la merveilleuse scène des adieux de Catherine et de Boris, il ne s'était pas aperçu que Boris avait intercalé entre deux de ses propres répliques *dix lignes* du rôle de Catherine! Et cela confirme d'ailleurs pleinement une des lois les plus importantes parmi celles que Sarcey a formulées, à savoir que dans une scène bien faite, le mouvement est presque tout : le mouvement, qui emporte les spectateurs comme un torrent et qui les empêche souvent d'examiner les détails du dialogue.

## XIII

Une autre expérience bien curieuse (en définitive, ce sont des expériences scientifiques) a pu être faite à propos d'un ouvrage de rare valeur : l'*Arlésienne* d'Alphonse Daudet. La pièce, en 1873, eut trois représentations, minimum exigible; elle a été reprise, quinze ans plus tard, avec un succès qui n'avait rien d'artificiel. Ayant assisté à la première, nous pouvons affirmer qu'il n'y eut pas la moindre cabale. Le public de 1873 était calme et de bonne humeur; les décors, d'une poésie exquise, la musique de Bizet, merveilleuse; l'interprétation, telle que l'auteur l'avait désirée... Pendant la sortie, les spectateurs gardaient un silence morne; ils avaient l'air de gens écrasés de fatigue... J'éprouvai comme tout le monde cette fatigue invincible, d'autant plus inexplicable que j'avais une grande sympathie pour l'auteur, que le sujet m'intéressait beaucoup, que le dialogue me paraissait plein de charme poétique, que les décors évoquaient dans ma mémoire les paysages de Provence vus, admirés, savourés pendant des heures de liberté et de jeunesse; que la musique, enfin, tantôt brillante et fraîche, tantôt délicieusement intime, grandiose par moments, m'avait paru admirable. Tout ce que je pouvais reprocher à la pièce, c'était une ou deux scènes, d'une émotion un peu trop angoissante. Mais l'impression d'une vague lassitude dominait à tel point, qu'elle rendait vaine toute tentative d'examen réfléchi. Il faut croire que les deux publics suivants éprouvèrent quelque chose de pareil, puisque les représentations furent brusquement interrompues.

Pourtant le même drame, repris à l'Odéon, a fait grand plaisir :

il avait une haute valeur, malgré quelques défauts au point de vue du métier. Combien d'autres pièces, qui avaient eu vers la même époque un succès de première et un succès de centième, ont piteusement déçu l'attente de la critique et du public quand on les a reprises quinze ans plus tard ! La stupéfaction a été grande : les mêmes spectateurs, les mêmes, qu'elles avaient mis en joie, les ont trouvées non plus jeunes, fraîches et pimpantes, mais démodées, veillies, fanées ! C'est qu'il y manquait une petite chose qui ne s'évapore pas, qui ne s'évente pas : la vérité humaine.

Cette petite chose se trouvait dans le drame d'Alphonse Daudet. Mais pourquoi ne l'avions-nous pas aperçue tout de suite ? Est-ce, peut-être (comme certains critiques le lui reprochèrent, le lundi suivant) parce que le personnage principal, celui qui donnait son nom à la pièce, restait à la cantonade ? Mais il y est aussi resté à la reprise ! La pièce renfermait-elle certaines audaces qui avaient choqué les spectateurs, comme cela est arrivé pour l'*Ami des femmes* qui paraît si acceptable, aujourd'hui, après les brutalités du Théâtre-Libre ? Non, elle ne renfermait rien de pareil.

Mais alors ?

A force de ruminer le problème, nous croyons en avoir trouvé la solution : l'*Arlésienne* est tombée à cause de la délicieuse musique de Bizet.

C'est pour le coup qu'on va nous reprocher de voguer en plein paradoxe ! Cette musique faire tomber la pièce ? Mais si elle avait nui dans la salle du Vaudeville, pourquoi n'aurait-elle pas nui dans la salle de l'Odéon ? Ne sait-on pas, au contraire, que la musique a été pour sa part dans le succès de la reprise de l'*Arlésienne ?*

Il est parfaitement vrai qu'elle n'a pas nui à la reprise, cette admirable musique de Bizet, qui, enveloppant de son charme les scènes douloureuses, accentuant la délicieuse fraîcheur des scènes attendrissantes, semblait vraiment ne faire qu'un avec le drame pour lequel Bizet l'avait expressément écrite. Mais cela n'empêche pas qu'elle ait fait tomber l'*Arlésienne* en 1873, qu'elle l'ait entraînée dans sa chute.

Et la raison de ces deux résultats opposés est bien simple, c'est que l'*Arlésienne* de Bizet n'est plus du tout aujourd'hui ce qu'elle était alors. Aujourd'hui, elle est merveilleusement mélodique ; en 1873, elle ne l'était pas du tout.

On l'a donc changée?

Non, c'est nous qui avons changé.

Bizet, semblable en cela à tous les hommes de génie, parlait sa propre langue, c'est-à-dire que, dans sa mélodie, les notes de la gamme affectaient un ordre de succession particulier, différent de celui auquel nous avaient habitués les mélodies de Mozart, de Beethoven, de Chopin.

A chaque instant, donc, l'auditeur de 1873, entendant les premières notes d'un passage quelconque, croyait deviner la note qui lui semblait devoir logiquement suivre ; il attendait cette note là, son oreille l'exigeait... et c'était toujours une note différente de celle-là qui arrivait, rompant pour lui le fil de la mélodie. Dérouté, il essayait de suivre un autre fil, qui se rompait de même. Une loi générale dont les preuves surabondent, mais que nous ne pouvons indiquer ici qu'en passant, veut que toute musique nouvelle, originale, fût-elle ruisselante de mélodies comme une éponge imbibée d'eau que l'on presse entre ses doigts, donne à presque tous ceux qui l'entendent pour la première fois l'impression d'une *absence complète de mélodie*. Ou bien, ce qui est pire, elle a l'air d'être composée de petits bouts de mélodie de trois ou quatre notes qui n'ont pas de continuation et qui se succèdent indéfiniment sans qu'il y ait de raison pour que le morceau s'arrête à un moment plutôt qu'à un autre.

Écouter une pièce nouvelle, suivre une action, épouser les sentiments des personnages que l'on entend parler et que l'on voit agir derrière la rampe, c'est un effort bien léger, pour peu que la pièce soit agréable. Mais Sisyphe, pendant qu'il roule son rocher, aurait bien du mal à fixer son attention sur les péripéties d'un drame. Eh bien, les spectateurs de 1873 avaient, en guise de rocher de Sisyphe, la lourde tâche, inconsciente chez la plupart d'entre eux, de renouer dans cette musique trop nouvelle une « idée » toujours inachevée, un fil mélodique toujours rompu. Quelques-uns, il est vrai, et nous étions de ceux-là, aimaient assez la forme d'art dans laquelle l'harmonie joue un rôle important, pour trouver du plaisir à entendre la musique de l'*Arlésienne* : mais c'était à condition de faire un effort qui troublait la partie de leur attention consacrée au drame. Seuls dans une salle vide, ils se seraient peut-être tirés d'affaire : mais ici intervient l'action des autres spectateurs. Un public subjugué par le drame, alors même qu'il n'applau-

dit pas, réagit par des murmures étouffés, moins que cela, par des arrêts ou des reprises de respiration qui passeraient inaperçus chez une seule personne, mais qui, multipliés par le nombre des spectateurs, traduisent clairement et puissamment les émotions de cet être collectif qui s'appelle un public de théâtre. Quand le public ne réagit pas de la sorte, chacun s'en aperçoit vaguement et la contagion de cette froideur ou de cette fatigue s'étend jusqu'aux spectateurs les mieux disposés. Voilà, croyons-nous, quand le rideau tomba sur le dernier acte de l'*Arlésienne,* comment il se fait que les spectateurs de l'*Arlésienne* se soient trouvés sous le coup d'une fatigue écrasante. Les critiques, suggestionnés comme tout le monde, cherchèrent la cause de leur impression dans les défauts intrinsèques du drame, défauts secondaires qu'il fallait bien prendre pour des vices rédhibitoires! Sans cela, comment expliquer une chûte aussi parfaite en son genre?

Là-dessus, quinze ans se passent; tout le monde a appris la la langue de Bizet, qui paraît maintenant claire, rythmée, chantante, bref, admirablement mélodique. Loin de fatiguer les spectateurs de l'*Arlésienne,* à l'Odéon, elle les berce doucement. Grâce à la musique de Bizet, ce drame profond et douloureux, parsemé de scènes délicieusement attendrissantes, se déroule dans un milieu de rêve, sans cesser d'être humain; et les spectateurs de l'*Arlésienne,* dont une bonne partie avaient roulé le rocher de 1873, emportent l'impression d'une bonne soirée, reposante et réconfortante.

Que conclure de ces considérations? Qu'il n'y ait pas de lois du théâtre, que tout y soit fantaisie, caprise, hasard pur comme au jeu de dés? Non, mais que ces lois sont terriblement compliquées; que les plus sûres et les plus générales d'entre elles sont soumises à d'importantes perturbations, comme les mouvements des astres eux-mêmes; qu'il y a encore beaucoup à faire pour éclaircir ces lois, les débrouiller et les classer.

(*A suivre.*) E. DURAND-GRÉVILLE.

# YVETTE GUILBERT

L'*Artiste*, ambitieux de ne rester étranger à aucune manifestation d'art d'un intérêt flagrant, consacre aujourd'hui quelques pages à Yvette Guilbert. C'est une figure artistique assez curieuse et assez suggestive certainement pour avoir droit à une place dans cette revue.

Est-ce un signe des temps nouveaux? Est-ce un trait caractéristique de l'esprit libre et remuant, qui tend à mêler toutes les classes dans notre république unitaire? Est-ce tout bonnement le piquant hasard d'une réputation excentrique, où entrent, à doses diverses, de singulières aptitudes d'artiste, une réclame habile, et un brin de scandale inoffensif? Voici le fait : depuis que le Théâtre d'Application, cette citadelle avancée de l'art classique et de la culture officielle, a été envahi par la libre Muse du Café-Concert, qui y a obtenu un éclatant triomphe, Yvette Guilbert n'a plus connu d'obstacles; et, chaque jour maintenant, l'élite la dispute à la foule. A la ville et au théâtre, c'est, pour cette étoile hasardeuse du firmament parisien, une suite ininterrompue d'engagements invraisemblables et de « créations » ultra-abracadabrantes, de « créations » à faire rougir les singes.

YVETTE GUILBERT
par A. Sinet

Les précieuses des salons à la mode, les belles personnes et les personnes respectables qui forment la crême ou le gratin du monde le plus académique ou le plus élégant, ont daigné, sous l'éventail, parmi des sourires discrets et de fugitives rougeurs, accorder leur consécration protectrice à la chanteuse née d'hier sur le pavé de la rue. Ces très nobles ou très riches marraines, oubliant le coquet Chérubin qui leur modu la naguère l'air de « Malbroug », ont adopté cette plébéienne, malgré ses allures d'enfant terrible, ou peut-être à cause de cela, et elles en ont fait leur enfant gâtée.

C'est, on s'en souvient, notre excellent confrère Hugues Le Roux, à l'esprit si fin, si souple, si passionnément parisien, qui, le premier, leur a présenté la piquante sauvagesse. Il s'est acquitté alors de ses délicates fonctions de père noble avec tout le tact et toute la correction désirables. Il a comparé la débutante tour à tour à une faunesse, à une jeune reine qui, par la barrière, opère son entrée dans sa bonne capitale, puis à une étoile et à la lune elle-même, à Phœbé, sœur d'Apollo. Sous le patronage de cet aimable et spirituel chevalier de la Légion d'honneur, M^lle^ Yvette Guilbert a fait merveille. Et les aristocratiques faubourgs ont alors fraternisé sans fausse honte, par leurs applaudissements gantés, avec les faubourgs ouvriers qu'elle représentait devant eux.

Et pourtant, est-ce bien l'élément populaire, la franche inspiration de la multitude, l'âme et la voix de la foule profonde, qu'il faut reconnaître en elle? Pas absolument, croyons-nous,

Elle vient des cafés-concerts, il est vrai; et c'est là qu'a grandi sa renommée. Mais il y a, sinon deux genres spéciaux et bien tranchés, du moins deux publics particuliers et nettement distincts, dans les cafés chantants. On y trouve, d'un côté, la masse épaisse, un peu lourde, un peu lente, mais simple, forte, sympathique et généreuse, que compose un public de loyaux et sérieux travailleurs, venus là pour se reposer du labeur quotidien et pour s'amuser à bon marché, sans gêne, mais en toute honnêteté. Ces braves citoyens ont un idéal simple comme eux-mêmes. Ils ont quelques idées générales, vigoureusement plantées dans leur cerveau; et, pourvu que, selon le goût du jour, mais sans complications vaines, on satisfasse et caresse un peu ces idées sommaires, ils n'en demandent pas plus long. Ils sont fidèles au vieux jeu, à la chanson traditionnelle, jetée dans l'ancien moule, avec ses quatre cou-

plets fatidiques : un pour le vin et la table, un pour les dames et l'amour, un pour fronder les puissances, un pour glorifier la patrie héroïque et le Dieu des bonnes gens.

D'autre part, dans ces salles plus ou moins pittoresques, où l'on peut si commodément fumer, causer et boire en musique, se groupent des consommateurs d'une culture à certains égards supérieure. Ce sont les raffinés, les excentriques, les déclassés de la littérature et de l'industrie ; c'est la petite ou la grande bohême de la bourgeoisie aisée, des professions libres ou libérales, des métiers et des arts. Public blasé, subtil, blagueur, capable d'élans imprévus et de plaisanteries féroces, qui a fait le tour de toutes les inventions du cœur et de l'esprit, et qui veut à toute force du nouveau, encore du nouveau, n'en fût-il plus au monde.

Ces deux publics juxtaposés forment un ensemble bizarre, hétérogène, où les classes diverses se rapprochent sans se confondre. Dans tel quartier, c'est l'élément peuple qui l'emporte, avec ses besoins d'héroïsme facile et de sentimentalité banale. En d'autres milieux, domine l'élément littéraire et bourgeois, avec ses exigences de vérité réaliste et d'ironie à outrance. Et, du reste, sitôt qu'un succès se déclare, sitôt qu'une renommée inédite est proclamée par la presse et illustrée par l'affiche murale, toutes les curiosités de tous les mondes parisiens accourent pêle-mêle au bon endroit et au bon moment.

Du plus haut au plus bas échelon, notre démocratie inquiète, et sans longue expérience, en est encore à chercher dans l'art et dans la poésie la formule propre de cette fin de siècle, si tourmentée, si confuse, si abondante en nobles efforts et en charlatanismes insensés. Antiques ou récentes, toutes les couches sociales aspirent à un nouveau printemps de l'idéal. Romantiques et naturalistes, parnassiens et décadents, semblent déjà appartenir à une époque abolie. Malgré les quelques cierges allumés par les enfants de chœur, il règne une telle obscurité dans la petite chapelle des symbolistes, que l'on n'ose s'y hasarder. Et chacun va où le bruit le mène, c'est-à-dire au café chantant, chercher l'aliment esthétique qui lui manque.

Au Concert-Parisien du faubourg Saint-Denis, où s'est affirmé son succès, Yvette Guilbert était sur la frontière du Paris qui travaille et du Paris qui s'amuse. Elle a dû répondre tout ensemble

aux postulations artistiques de l'un et de l'autre. De là, les contrastes où se plaît son talent et l'apparente complexité de sa nature.

Elle sait mêler à souhait ce qu'il faut d'effronterie à ce qu'il faut d'ingénuité, et le sentiment voulu à l'indispensable fumisterie. Elle a conquis les âmes grossières par la grossièreté des morceaux qu'elle débite ; elle a charmé les délicats par la délicatesse de son débit. Les naïfs et les blasés ont pris plaisir, en même temps, à lui entendre dire virginalement des couplets cyniques.

Sa robe de bal, savamment décolletée, délecte les petites gens qui ne quittent guère leurs vêtements de travail ; et ses rimes, effroyablement épicées, réveillent le goût des viveurs lassés par les fadeurs éternelles. A chacun, elle révèle ou semble révéler un coin de l'inconnu, un aspect neuf du grand mystère de la vie. Elle offre un égal attrait aux abonnés de la *Revue des Deux-Mondes,* aux habitués du Théâtre-Libre et aux lecteurs assidus des feuilletons du *Petit Journal.* Elle justifie les scies d'atelier, les calembourgs bêtes, le brutalisme artificiel et sinistre de son répertoire actuel, par une diction naturelle et juste. Si elle a réussi, chaque fois davantage, au Théâtre d'Application, c'est précisément parce qu'elle a un talent classique, et parce que, avec son sens exquis du rythme et de la mesure, elle transfigure et ensoleille les plus lugubres fantaisies du monde.

Quelques réserves que l'on doive garder, on reste épris de cet art innocemment pervers, qui semble enfantin et sénile, byzantin et barbare, qui ne fait pas rire, qui ne fait pas pleurer non plus, mais qui s'impose sans effort ni prétention, de par le charme personnel et la science originale de celle qu'on a si bien appelée « la bonne diseuse ».

La voyez-vous s'avancer sur l'estrade, en la grâce piquante de son corps souple et jeune ? Robe noire ouverte très bas en pointe, gants noirs jusqu'au dessus du coude, elle émerge de ce vêtement sombre et ajusté, la gorge très blanche, la tête blonde et rose légèrement, les épaules tombantes, les seins écartés comme la *Léda* de Léonard de Vinci, la taille svelte, les traits délicats, le masque harmonieux et expressif.

Elle commence le premier couplet, et d'abord elle a l'air d'une pensionnaire à une distribution de prix. Mais vienne un refrain

tant soit peu canaille, et elle l'accompagnera avec crânerie par un balancement caractéristique du buste et des épaules. Elle fait la petite bouche pour lancer les gros mots qui s'échappent de ses lèvres fines, pareils aux souris rouges et aux serpents tachetés que Henri Heine voyait frétiller parmi les baisers de sa bien-aimée, si inconsciemment perverse. Elle a des regards en coulisse pour atténuer les énormités périlleuses. Et comme elle arrondit son mignon visage, comme elle nous fait les yeux doux, quand il s'agit de nous administrer les pilules les plus dures !

Regardez : elle a l'air étonnée elle-même des choses affligeantes et répugnantes qu'on lui a mises dans la tête et qui s'envolent de sa cervelle, presque à son insu, devant nous. Elle nous détaille cela, ainsi qu'une petite demoiselle marchande nous vendrait des monstres japonais ou des horreurs chinoises. On croirait voir l'Ève artificielle rêvée par Hoffmann et Villiers de l'Isle-Adam. Adorable poupée, non plus de Nuremberg, mais de Paris ; poupée perfectionnée et pervertie, qui a tété de l'absinthe en guise de lait et qui, au lieu de dire : *Papa! Maman!* dit... ce que vous avez entendu!

Le gibier qu'elle nous sert est presque toujours faisandé, et presque toujours le poisson sent ; mais la sauce est si délicieuse, le ragoût si gentiment paré et servi si bellement, qu'on en est ravi et qu'on en redemande deux ou trois fois.

Le premier jour, elle m'avait semblé macabre, avec sa blancheur de fard sur son costume noir. Sa coiffure haute lui allongeait la figure, lui donnait un caractère factice et fantastique. C'était, plutôt que la Phœbé de Hugues Le Roux, la Pierrette de Willette, épouse d'un Pierrot croque-mort. Je l'ai revue coiffée plus rondement, plus simplement ; je l'ai trouvée beaucoup plus elle-même, et j'ai admiré en elle une vraie Parisienne, sans pose, admirablement douée, bonne personne, très subtile, très avisée. Elle obtient des effets étonnants, avec son genre sobre, ses gestes rares et sa façon de rythmer une complainte au lieu de chanter un couplet.

On lui a conseillé de courir la province, pour apprendre à jouer la comédie et pour s'habituer aux planches. J'estime qu'elle peut, sans grand risque ni travail excessif, devenir ici une bonne comédienne, et que, Paris conquis, elle a tout intérêt à ne point lâcher sa conquête. Mais pourquoi ne pas changer, ou du moins pourquoi ne pas varier ce répertoire navrant ? Quel dommage qu'on ne lui

indique pas les sources pures de la bonne et belle chanson populaire ! Il y a des chefs-d'œuvre bien peu connus dans le trésor de nos traditions, et aussi dans les pages de quelques poètes modernes, de Pierre Dupont, par exemple.

Quand donc, mademoiselle Yvette, chanterez-vous ces adorables strophes des *Fraises ?*

Rouge au dehors, blanche au dedans,
Comme les lèvres sur les dents,
La fraise épand sa douce haleine
Qui tient de l'ambre et du rosier ;
Quand elle monte du fraisier,
On sent que la fraise est prochaine...

La Fontaine des Innocents
Voit, la nuit, parmi les passants,
Dormir plus d'une paysanne
A qui son bras sert d'oreiller ;
La lune garde son panier,
La lune blonde et diaphane.

Et puisque cette citation nous ramène encore à la déesse Phœbé, recommandons à Yvette Guilbert la fameuse ballade à la lune de Musset :

Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil,
Dans l'ombre,
Ta face et ton profil ?

Rends-nous la chasseresse
Blanche, au sein virginal,
Qui presse
Quelque cerf matinal !

Oh ! sous le vert platane,
Sous les frais coudriers,
Diane
Et ses grands lévriers !

Si ces strophes ne lui semblaient pas suffisamment simples, si elle ne se croyait pas suffisamment mythologique pour les répéter, la « bonne diseuse » pourrait choisir entre tant de belles rondes populaires :

L'oiselet sur la branche,
Qui boit, qui rit, qui chante,
Lon, lon, la, landerira,
N'a pas tant de bonheur
Que j'ai d'amour au cœur...

Ou bien :

Sur le bord de la fontaine,
Levez votre cotillon !
Il est si long, long, long,
Votre cotillon, qu'il traîne...

Ou encore :

A quoi la beauté sert-elle ?
Sautez !
Sautez sous la feuille nouvelle !
Sautez, demoiselles !...

Et « les Sabots dondaine ! » Et « la Bergère aux champs ! » Et « la Claire Fontaine ! » Et « la Prison de Nantes ! » Et toutes les merveilles qu'elle ferait admirablement valoir ! Elle y viendra peut-être. Plus ou moins tard, avant d'aborder la comédie de théâtre, elle y viendra certainement,

Jusqu'à présent, il est vrai, ses excursions sur le domaine de la poésie pure et de la musique sérieuse ne lui ont pas absolument réussi. A qui la faute ? A tout le monde un peu, j'imagine. A la « divette » peut-être, d'une part, car elle ne varie pas suffisamment son procédé, en variant son répertoire. Mais surtout au public, trop habitué par elle, et par d'autres, à une nourriture extraordinairement faisandée, qu'entrelardent de bizarres « chair-cuiteries », ou que relèvent toutes sortes de petites horreurs d'une provocante banalité et d'une crudité cruelle. Récemment, Murger ayant eu au jardin du Luxembourg la gentille apothéose qui l'a remis pour une quinzaine à la mode, elle a profité de l'occasion pour dire des vers de Mürger. Elle a chanté la *Chanson de Musette*. Mais elle a une personnalité si fortement accentuée et si fermement établie, une originalité si exclusive et si absorbante, qu'au lieu de se transformer en la Musette du poète, elle a transformé tout simplement cette gracieuse fleur de la Bohême spirituelle et sentimentale en elle-même, Yvette Guilbert. A ces rimes d'une légèreté si souriante et si émue, elle a donné la psalmodie à la fois rauque et monotone qui lui est habituelle ; elle y a mis les intonations traînantes, la froide et gouailleuse crânerie qui lui valent tant de succès dans les choses qu'on fabrique tout exprès à son usage. L'effet a été déconcertant. L'ancien charme avait disparu, et la rosserie nouvelle détonnait péniblement dans cette idylle d'une verve si naïve et si généreuse. Accent, geste, costume, tout contri-

buait à rendre cette dissonnance plus sensible. Sous cette tignasse d'un roux ardent dressée sur le front en flamme de punch, sous cette robe vert-d'eau presque sans corsage et froncée en blouse avec ceinture et épaulettes blanches, sous ces longs gants noirs chaussant les deux bras jusqu'au dessus du coude, ce n'était plus Musette, c'était une créature hybride, artificielle, macabrement invraisemblable; c'était toute la férocité courante de notre fin de siècle déguisée en bergère de l'ancien Quartier Latin.

Cela se passait au Concert des Ambassadeurs; le public hétérogène de cette scène élyséenne resta remarquablement froid, encore que la température fût tout à fait estivale. Il se réchauffa un peu, quand Yvette, rentrant sur son domaine falot, lui débita l'ironie transcendentale de ses *Ingénues*. On se mit à rire en écoutant *Partie carrée*, une insanité parfaitement idiote qui mêle sans pitié M. et Mme Bouton, je crois, à M. et Mme Boudin. Le thermomètre monta vite avec les *Jeunes mariés*, d'une roideur si dénuée de ménagements; enfin ce fut une frénésie, quand la longue et souple créature en robe vert d'eau à épaulettes blanches presque sans corsage se mit, avec ses longs bras télégraphiques chaussés de hauts gants noirs, à mimer les macabres exclamations de sa *Pocharde*.

Quelque temps auparavant, nous avions eu une impression analogue en l'écoutant à la Comédie-Française, où elle avait bien voulu prendre part à la représentation d'adieu de l'excellent sociétaire Frédéric Febvre. Sur ces planches classiques et solennelles, l'incident fut aussi éclatant que significatif. Son entrée fit sensation. Un frisson, un murmure, une rumeur d'étonnement et de curiosité courut devant elle parmi ce public ruisselant de diamants. Un public à cinquante ou cent francs la place! Un public de vrais « Ambassadeurs », cette fois! Toutes les lorgnettes étaient braquées sur cette apparition fantastique. Elle s'avança à grands pas, par saccades, avec je ne sais quelle insolence timide et quel embarras violent, presque jusqu'à la rampe, au milieu de la vaste scène déserte, que peuplaient seulement un piano et un pianiste. Coquelin Cadet, après l'avoir amenée et présentée d'un air bonhomme, se retira jovialement en se frottant les mains, et la laissa seule en face de cette salle hautaine et nerveuse, au grand silence attentif et recueilli. Elle voulait paraitre à l'aise, mais on devinait sa gêne, son appréhension. Elle rassembla sa volonté, et posément, vaillamment, chanta.... un grand air de Massenet. Au

bout de quelques minutes, tout le monde était ahuri. Ce grand air, avec le rythme et les modulations inimaginables, inouïes, que lui communiquait gravement ce bizarre et inquiétant fantôme de femme très décolletée, prenait des allures telles que l'on se demandait si c'était une gageure, une mystification, ou une cocasserie froide, une tranche de burlesque à la glace. Et l'énigme, la cruelle énigme se poursuivait, de plus en plus incompréhensible, de plus en plus affolante. On n'osait pas apprécier, prendre parti. On attendait anxieusement un indice révélateur. On attendit jusqu'à la dernière note. Le grand air finit comme il avait commencé.

Le fantôme se tut. Le public resta béant. Il attendait toujours. Personne ne bougea, personne n'applaudit. On se regardait. On ne comprenait pas. Le vaste silence d'auparavant se refit sur la salle et sur la scène, plus lourd, plus gelé, plus gênant encore. Ça devenait tragique. Alors, désespérément, mais sans perdre contenance, avec une sorte de rage contenue, pleine de dépit et de défi, Yvette entonna une drôlerie de son répertoire, assez amusante, pas trop inconvenante. On prêta l'oreille, on comprit, on fut intéressé, point choqué. La glace était rompue, le contact s'opérait. Et, à chaque mot, à chaque vers, notre chanteuse se retrouvait, se raffermissait de mieux en mieux. Son assurance coutumière lui revint, elle était comme chez elle maintenant, elle avait tous ses moyens, elle sortait toute sa valeur. Chaque trait allait au but, portait à fond. De couplet en couplet, le succès devint plus franc, plus vif. Et il y eut à la fin bon nombre d'applaudissements, avec sourires approbateurs.

C'était le moment psychologique, Yvette se sentit en train. Elle se lança. Elle aborda une de ses chansons les plus osées, avec un tel diable au corps, avec une gesticulation si vive et si prenante, avec de si imprévues et de si expressives grimaces, avec une outrance si intrépide, avec l'allure si naturellement sournoise et narquoise de quelque grande sœur pervertie du pâle voyou parisien, que ce fut bientôt une joie, un enthousiasme, un délire, dans cette salle de gens très distingués. Elle leur avait servi un plat de sa façon, un plat nouveau pour eux ; et ces blasés se pâmaient, ayant tout d'un coup senti la saveur originale de ce singulier tempérament populaire.

Notre héroïne devrait bien nous raconter les impressions diverses qu'elle eut durant cette soirée mémorable. Ce serait un morceau

Yvette Guilbert.

Portrait peint par Joseph Granié

(Salon de 1895, Champ-de-Mars)

de haut goût, car elle sait à merveille exprimer ce qu'elle sent et pense, comme le prouve la lettre qu'elle écrivait, le mois dernier, à notre confrère du *Gil Blas*, G.-L. Maurevert, sur l'*Émotion au théâtre*. Voici cette lettre, qui mérite d'être citée intégralement :

« Monsieur,

« Je suis absolument certaine qu'il n'existe pas un *artiste*, — je ne dis pas un acteur, — qui puisse donner à ses auditeurs des sensations diverses s'il ne les éprouve pas lui-même.

« Mais, — il y a un « mais », — je ne crois pas « qu'il soit possible d'articuler un son » si une émotion trop forte vous oppresse ; l'artiste ne sera possible qu'après avoir longtemps lutté contre l'émotion qui l'étrangle, et, avant d'arriver à maîtriser ses propres sensations, il étudiera *cent fois son effet*, jusqu'à ce que, *débarrassé de son émoi*, il en soit devenu maître.

« Alors, une fois libre, il est devant le public très à point pour lui faire partager ces sensations qu'il ressent encore d'une façon très nette, mais sans en être paralysé.

« Moi-même, dans mon tout petit art, j'y passe comme les autres... Quand j'ai appris la *Pierreuse*, au moment où le gigolo va à la guillotine, je me sentais si mal à l'aise que je ne pouvais plus finir mon couplet... Je *voyais* l'aube jaune, la Roquette pleine de gens, les gigolettes montées sur des échelles et attendant le condamné... Je le voyais arriver, *brun*, — pourquoi ? je ne le sais pas... mais il était brun et d'un teint livide.

« Je voyais absolument tout cela et j'en étais malade... J'ai encore, quand je chante cette *Pierreuse*, la vision très nette de tout cela ; mais l'émotion est bien moindre, — autrement, je ne pourrais pas articuler un son.

« Nous sommes des pantins multiples, graves ou gais, et je crois que la souplesse que l'on exige de nous, la diversité de sensations qu'il nous faut donner aux autres après les avoir eues nous-mêmes, — toute cette gymnastique cérébrale fait de nous des êtres plus ou moins détraqués... un peu fous, au fond...

« La folie, chez les artistes, s'appelle souvent du génie.

« Tant pis pour les raisonnables !

« Voilà, monsieur, l'avis demandé à une artiste de café-concert, qui, hélas ! ne sera jamais folle !... »

Vous voyez que les « bas bleus », si elle daignait les essayer, ne lui iraient pas plus mal que les gants noirs.

Yvette Guilbert doit passer prochainement une saison en Amérique. Elle y obtiendra, j'en suis sûr, un succès monstre. On lui fera des ovations. Ne ressemble-t-elle pas à un conte d'Edgard Poë interprété par Baudelaire ? N'a-t-elle pas l'œil étonnamment américain, avec la flamme parisienne en plus ?

Elle reviendra triomphante, n'en doutons point, et pourra nous imposer alors tout ce qu'elle voudra. Puisse-t-elle en profiter pour nous dire enfin des choses dignes d'être entendues, et de temps en temps, si ça ne lui est pas trop désagréable, un chef-d'œuvre ancien ou moderne !

ÉMILE BLÉMONT.

# ÉDOUARD THIERRY

## ET LA COMÉDIE-FRANÇAISE

(*Fin*)[1]

L'ANNÉE 1869 appartint plus à Octave Feuillet qu'à Émile Augier. Octave Feuillet avait obtenu, avec *Julie,* un succès incontesté (4 mai). Ce petit drame d'adultère, d'allure rapide et concise, dans le genre du *Supplice d'une femme,* parut brutal ; on vivait alors dans une atmosphère d'élégance qui atténuait les choses, délicatesse plus éloignée de la vérité que de l'art.

Émile Augier, au contraire, avait donné, au commencement de l'année, le *Post-Scriptum,* qui avait réussi grâce à la perfection de son interprétation par Bressant et Mme Plessy ; mais la grande pièce de l'hiver, *Lions et Renards,* échoua devant le public. Cette comédie, lue et répétée sous le nom de *Mademoiselle de Birague,* avait d'abord eu, comme sujet, l'aventure de Champlion, l'explorateur du centre de l'Afrique. A cette époque, les explorations africaines appartenaient aux romans de Jules Verne ; on en souriait. Aussi Émile Augier avait-il modifié sa donnée primitive pour introduire

[1] V. l'*Artiste* de mars, mai et juillet derniers.

dans sa pièce un élément de politique religieuse, qui en dénatura le sujet et détermina la chute de la pièce. Et puis, son état de santé ne lui avait pas permis de longs remaniements. Le premier acte seul fut refait et l'on peut le considérer comme un petit chef-d'œuvre d'esprit et de style. La pièce s'annonçait par son préambule, aussi brillante que ses aînées ; elle continua en trébuchant et ne se releva point.

Plus heureux que son oncle, Paul Déroulède avait réussi avec *Juan Strenner,* œuvre de début, qui promettait un poète dramatique. Henri Rivière entra également à la Comédie-Française, mais avec moins de bonheur : *La Parvenue* ne gagna pas le cœur du public.

Pendant l'été, deux engagements importants avaient été signés : ceux de M^lle^ Agar et de M^lle^ Croizette. M^lle^ Agar fit sa rentrée dans *Cinna,* le 6 juin, et y remporta un succès qui l'établit définitivement au Théâtre-Français. M^lle^ Croizette, élève de Bressant, sortait du Conservatoire. Montigny voulait l'engager pour lui faire créer au mois d'octobre un grand rôle dans la nouvelle pièce que préparait le Gymnase, *Frou-Frou.* Éd. Thierry ne voulut pas céder à un autre théâtre une artiste d'une physionomie et d'un tempérament si particuliers. Il fit valoir son droit de préemption et la garda. M^lle^ Croizette fit ses débuts le 7 janvier suivant (1870) dans le *Verre d'eau ;* elle les continua dans le *Misanthrope, Dalila,* les *Femmes Savantes,* etc. Mais c'est après la guerre seulement, qu'elle révéla, dans le répertoire moderne, ses rares qualités d'expression passionnée : elle fut une des plus remarquables artistes de la direction Perrin.

Nous voici à l'année 1870. Elle ne compte que six mois d'administration réelle. Ces six mois furent occupés par les premières représentations des *Ouvriers* d'Eug. Manuel, des *Deux Douleurs* de Fr. Coppée, et de *Maurice de Saxe,* drame en cinq actes et en vers, de Jules Amigues et Marcellin Desboutin. Le 23 juin, le Comité de lecture se réunit pour entendre le *Comte Amaury,* de M. Henri de Bornier, qui eut, quelques années plus tard, un si grand et si légitime succès sous le nom de la *Fille de Roland.* Trois semaines après, la guerre fatale était déclarée et l'administration d'Éd. Thierry était, en réalité, achevée.

Ce que fut le Théâtre-Français pendant la guerre et la Commune, il l'a raconté lui-même, avec la précision d'un témoin qui a enre-

gistré les événements et écouté les hommes avec une fidélité inflexible : il n'y a plus à y revenir.

*
* *

Éd. Thierry quitta le Théâtre-Français le 15 juillet 1871. Avant d'accepter définitivement sa démission, le ministre lui demanda quel homme il croyait le plus capable de le remplacer. Il est bien rare qu'on soit assez dévoué à la fonction qu'on laisse, pour désigner celui qui pourait vous y faire oublier; on veut bien d'un successeur et non d'un continuateur. Mais Éd. Thierry aimait trop la Comédie-Française pour céder à de pareilles tentations : il désigna donc celui qu'il considérait comme le plus habile et le plus heureux des administrateurs, Émile Perrin. Ils se connaissaient, d'ailleurs, de longue date. Ém. Perrin avait débuté dans les Beaux-Arts par la peinture; il avait fréquenté l'atelier de Gros, où il avait rencontré Joseph Thierry, le peintre décorateur, frère du directeur du Théâtre-Français. Une estime confiante unissait ces deux hommes. Éd. Thierry l'affirma en demandant la nomination d'Ém. Perrin, et celui-ci la prouva à son tour en venant, plus d'une fois, demander à son prédécesseur un conseil toujours écouté.

Après être sorti du Théâtre-Français, Éd. Thierry reprit sa fonction de critique au point où il l'avait laissée : il continua la série de ses feuilletons, mais en les consacrant presque exclusivement à la glorification de Molière. A ce moment, une Revue se fondait à Paris, le *Moliériste,* vouée uniquement à l'examen des chefs-d'œuvre du grand poète et à la recherche de tous les renseignements capables de dissiper le mystère qui entoure encore ses œuvres et sa personne. M. Georges Monval, créateur du *Moliériste,* ne se doutait pas que son appel aux amis de Molière serait si bien entendu et qu'il recevrait d'eux, pendant dix ans, la dîme de leurs travaux les plus patients. Éd. Thierry fut, naturellement, un des premiers collaborateurs de cette Revue, où il publia sur le Maître, une suite d'études profondes. Et ce n'est pas leur moindre intérêt que d'avoir été écrites par un homme qui avait fait répéter si assidument tout le répertoire des classiques.

Pendant son administration, Éd. Thierry, tout entier à ses devoirs professionnels, n'avait point fait œuvre de journaliste ni de

critique. Il avait seulement rédigé, par ordre du gouvernement, la partie relative au théâtre dans le *Rapport sur l'état des Lettres en France,* en 1867, et publié au *Moniteur* deux conférences des plus curieuses sur l'*Influence du théâtre sur la classe ouvrière.*

*
* *

Nous avons achevé le résumé très rapide des principaux incidents de l'administration d'Éd. Thierry ; nous en avons montré les succès éclatants et soutenus. Il nous reste à donner la raison de ce succès. Nous la trouverons dans les principes de conduite d'Éd. Thierry, qui ne furent, en somme, que l'accomplissement loyal de ses fonctions ; elle ressortira également de la comparaison statistique de l'activité littéraire du Théâtre-Français d'alors avec le Théâtre-Français d'aujourd'hui. Nous ne prétendons pas nous donner, par là, le facile plaisir de démontrer la supériorité de la Direction Thierry sur la Direction actuelle : la question est, depuis longtemps, définitivement tranchée. Nous voulons seulement, par le tableau de sa situation présente, montrer ce qu'a été la Comédie-Française et ce qu'elle pourra redevenir. Assurément, Éd. Thierry eut la bonne fortune de rencontrer de grands auteurs dramatiques et de grands comédiens; mais il eut le talent d'attirer et d'aider les uns, de former et de retenir les autres. Ces rencontres heureuses, d'ailleurs, n'arrivent qu'aux hommes qui savent ; l'occasion visite aussi les autres, mais ils la laissent passer parce qu'ils ne la reconnaissent pas. Aussi laissons-nous de côté, dans cette comparaison, les noms d'Augier, de Dumas, Ponsard, Goncourt, Banville, etc. Il ne serait pas juste de demander compte à un Administrateur des auteurs ou des artistes qui l'ont précédé ou qu'il n'a pas connus : on ne peut le mettre en cause que pour ceux qu'il a rencontrés et qu'il a écartés ; il n'est justiciable que des parties de son administration qu'il a conduites dans le sens qui lui a convenu, des traditions qu'il a suivies ou méconnues, des réglements qu'il a respectés ou mis à néant.

Éd. Thierry possédait d'abord une qualité fondamentale pour un directeur de théâtre : il avait l'autorité qui vient de la compétence technique. Il était l'homme de théâtre qui reconnaît la pièce dans le manuscrit confus, qui devine le comédien dans l'élève embarrassé. Il fut, pour les auteurs, le collaborateur au jugement

sûr, qui sait, à la fois, donner le conseil et prêter sa main à l'exécution. Des dédicaces, des préfaces, des lettres, des notes semées partout, sont là pour attester l'aide discrète et dévouée qu'on trouvait toujours en lui. C'était en outre un incomparable professeur de déclamation. Sociétaires et pensionnaires venaient lui demander des leçons, des répétitions ; tous s'accordaient pour accepter un enseignement fondé sur la connaissance la plus approfondie du répertoire. De là, une autorité singulière, qui lui rendait plus facile sa tâche d'administrateur. La confiance que tout le théâtre avait en son jugement dramatique rendait possible cette discipline indispensable à toute entreprise théâtrale ; ses avis étaient accueillis sans peine, comme venant d'un homme qui connaissait toutes les difficultés du métier, et considérait ses artistes comme les collaborateurs amicaux d'une même œuvre.

Cependant, cette compétence ne lui semblait pas encore la plus haute qualité qui convint à un Administrateur du Théâtre-Français. Non pas qu'il en fit bon marché, mais il avait coutume de dire que la Comédie-Française était le théâtre qui pouvait le mieux s'en passer. N'était-il pas le plus facile de tous à gouverner ? La subvention le débarrasse du souci de la vie quotidienne à gagner. Ses archives forment un inépuisable répertoire de chefs-d'œuvre, où il peut prendre à pleines mains, en attendant les auteurs nouveaux. N'a-t-il pas aussi le droit de préemption sur les élèves que préparent le Conservatoire et l'Odéon ? Ne possède-t-il pas enfin cette force immense d'une renommée séculaire, qui l'enveloppe comme d'une auréole et consacre l'écrivain et l'artiste qui en approchent ? Et si son Administrateur n'est pas un homme du métier, ne peut-il pas, au moins, s'entourer de conseillers qui lui apprennent ce qu'est une pièce de théâtre ? Éd. Thierry estimait donc que la Comédie-Française était de conduite relativement aisée, mais qu'il y fallait une qualité qui primait toutes les autres et sans laquelle un homme n'était pas digne de diriger une pareille scène. A ses yeux, il fallait, d'abord et avant tout, aimer le Théâtre-Français.

Aimer le Théâtre Français, cela voulait dire, rompre avec toute attache de camaraderie pour ne pas compromettre l'indépendance et la dignité du fonctionnaire, renoncer à tout autre travail littéraire, si élevé qu'il fût, se dépouiller de toute autre ambition, pour

ne pas s'entendre accuser par sa conscience et par la voix publique, de faire servir une institution nationale à des intérêts privés. Aimer le Théâtre-Français, cela voulait dire lui consacrer toutes les minutes de son temps, ne vivre que dans l'unique préoccupation de sa prospérité morale, en un mot dans l'idée fixe de maintenir au même niveau, sinon de gloire, du moins de suprématie littéraire, un théâtre qui est devenu le dépositaire d'une de nos gloires nationales. Ce dévouement de tous les instants, cette abnégation de tous les petits intérêts personnels, était, pour lui, si indispensable à l'administration de la Comédie-Française, qu'en se retirant il désigna Émile Perrin pour lui succéder parce qu'il avait reconnu en lui cette vertu primordiale. En cela, il avait vu juste. Ém. Perrin n'avait gouverné que des théâtres de musique ; rien dans sa direction de l'Opéra-Comique et de l'Opéra ne semblait l'avoir préparé au gouvernement d'une scène exclusivement littéraire. Mais il aimait le théâtre avant tout, avec un complet abandon de soi ; il lui consacrait toutes ses heures, jusqu'à ses insomnies. Éd. Thierry le savait et cela avait suffi pour demander qu'on lui confiât les destinées de la Comédie-Française, épuisée, elle aussi, par les désastres de la guerre.

Éd. Thierry aima toute sa vie le Théâtre-Français : ce fut là, disait-il, le secret de ses succès. Il avait raison. La Comédie-Française, pour se relever de sa décadence, n'a besoin que du dévouement d'un Administrateur.

*
* *

Nous parlons de décadence et cependant le chiffre des recettes se maintient toujours aux chiffres les plus élevés. Il n'y a là aucune contradiction. Les arguments de chiffres ne sont pas les seuls qui vaillent quand on parle de la Comédie-Française. Le taux de sa prospérité ne s'évalue pas seulement aux sommes que la foule verse à ses guichets.

D'ailleurs, l'argument est sans portée ; s'en servir, c'est imiter ceux qui mesurent la valeur d'une œuvre d'art au poids de l'argent qui l'a payée. Le Théâtre-Français, comme l'ont répété à satiété les rapports, arrêtés et décrets qui ont présidé à son organisation, n'est pas une entreprise commerciale, mais, avant tout, un théâtre de littérature et d'art. C'est à ce titre seul que l'État lui accorde

une subvention considérable; aussi, l'argent qu'il gagne n'est-il pas le criterium de sa prospérité réelle. Il est plus près de sa raison d'être en jouant un chef-d'œuvre avec une petite recette, qu'une œuvre médiocre où la foule accourt. Assurément, il est tenu de faire honneur à ses engagements; les artistes qui contribuent à sa grandeur doivent jouir d'un revenu en rapport avec leurs services; il doit monter somptueusement les œuvres qu'il croit être les meilleures ; il doit s'entourer lui-même, de tout ce que la richesse apporte d'éclat à ce qu'elle touche; mais ce luxe matériel ne saurait être le but de ses efforts, non plus que la mesure de son succès. Cet argument est pourtant le seul qui reste à l'administration actuelle de la Comédie-Française, et il ne la justifie pas. En effet, la moyenne des recettes a suivi, depuis cinquante ans, une progression constante. Cette progression s'explique depuis quelques années, par l'augmentation du nombre des places, la majoration de leurs prix, et surtout par les représentations supplémentaires du jeudi et du dimanche, dont le nombre s'élève parfois à soixante par an, apportant un bénéfice de plusieurs centaines de mille francs. Cette marche ascendante est parallèle à celle de tous les autres théâtres. C'est l'accroissement de toutes les recettes fondées sur la contribution du public, aussi bien que de toutes les industries et de tous les impôts. Toutes les entreprises durables comme tous les budgets s'enflent d'année en année; il n'y a là qu'un fait économique, sans portée pour démontrer la valeur morale d'une institution. Il serait aussi injuste de faire servir cet argument à prouver la supériorité de la direction actuelle sur la direction Perrin, que de l'employer à prouver la supériorité de la direction d'Éd. Thierry sur celle de ses prédécesseurs. Matériellement et moralement, l'argument est sans force. La question unique au Théâtre-Français est celle du répertoire.

L'ancien répertoire, sous l'Administration d'Éd. Thierry, comme sous les directions précédentes, ne cessa jamais d'être en honneur. Nos grands classiques ne quittèrent jamais l'affiche. Même au moment des grands succès des *Effrontés* et du *Fils du Giboyer*, l'ancien répertoire n'est jamais, non seulement abandonné, mais négligé. L'Administrateur aurait cru trahir la mission qui lui avait été confiée en même temps que les intérêts généraux de l'art dramatique, en ne donnant pas aux Maîtres la place qui leur était due. Éd. Thierry essaya même, et c'est une des parties originales de sa

direction, de reprendre d'anciennes pièces tombées en désuétude. C'est ainsi qu'on revit à la scène des œuvres qui avaient eu jadis leur éclat, mais un éclat éphémère. La Comédie-Française remit ainsi à la scène : la *Mort de Pompée, Nicomède,* l'*Illusion comique,* l'*Esprit de contradiction, Psyché, Attendez-moi sous l'orme, Eugénie,* la *Mère confidente, Héraclius,* la *Comtesse d'Escarbagnas, Mélicerte,* la *Métromanie, Atrée et Thyeste,* les *Fâcheux,* le *Préjugé vaincu, Médée,* les *Frères ennemis, Mérope,* le *Sicilien.*

Un tableau comparatif des pièces de l'ancien répertoire jouées pendant la direction d'Éd. Thierry et pendant la direction actuelle donnera une idée exacte de l'activité de celle-ci.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1860 | — 37 | ouvrages anciens. | 1885 | — 27 | ouvrages anciens. |
| 1861 | — 43 | — | 1886 | — 27 | — |
| 1862 | — 43 | — | 1887 | — 25 | — |
| 1863 | — 52 | — | 1888 | — 30 | — |
| 1864 | — 44 | — | 1889 | — 31 | — |
| 1865 | — 39 | — | 1890 | — 35 | — |
| 1866 | — 49 | — | 1891 | — 36 | — |
| 1867 | — 38 | — | 1892 | — 41 | — |
| 1868 | — 35 | — | 1893 | — 31 | — |
| 1869 | — 37 | — | 1894 | — 28 | — |
| 1870 | — 34 | — | | | |
| En moyenne 41. | | | En moyenne 31. | | |

C'est une différence de 10 pièces classiques que la Comédie-Française actuelle laisse chaque année dans l'oubli. S'agit-il là d'œuvres qui, pour être signées de noms illustres, ne s'imposent pas à l'admiration universelle ? Au contraire. Les tableaux récemment publiés par M. Soubies nous renseignent malheureusement trop bien sur ce sujet. *Cinna* n'a pas été joué depuis trois ans, non plus que *Phèdre ;* ce chef-d'œuvre est, par bonheur, triomphalement interprété à la Renaissance. *Polyeucte* n'a pas été joué depuis deux ans. Les amis de Molière n'ont pu voir le *Misanthrope* que deux fois en ces trois dernières années ; le *Bourgeois gentilhomme* n'a pas paru depuis quatre ans ; le *Mariage de Figaro* reste oublié depuis deux ans ; le *Don Juan* de Molière, dont la reprise sous la direction Thierry a laissé un souvenir ineffaçable, *Don*

*Juan* n'a pas été joué une seule fois depuis dix ans. Il faut s'arrêter, il y aurait trop à citer.

Rien ne manque pourtant de ce qui assurerait une interprétation digne de nos chefs-d'œuvre. Éd. Thierry n'a pas eu à sa disposition un tragédien de la valeur de Mounet-Sully et il eût vraisemblablement retenu Febvre et Coquelin aîné, comme il avait retenu Régnier ; il eût ramené Sarah Bernhardt comme il ramena Geffroy. Et, si quelque artiste lui eût manqué, il l'aurait certainement enlevé à telle autre de nos scènes parisiennes, en vertu de ce principe qui fut le principe de son administration artistique : « Tout ce qui est bon appartient de droit au Théâtre-Français ».

La Comédie-Française retrouvera aisément la perfection de son exécution lorsqu'elle rentrera dans sa tradition de travail et de conscience. Les artistes sont prêts : il ne leur manque qu'un chef.

L'attention d'Éd. Thierry ne s'était pas uniquement portée sur l'ancien répertoire : le théâtre moderne occupa également une place plus grande qu'aujourd'hui. En voici le tableau qui ne comprend, de part et d'autre, ni les à-propos, ni les pièces de vers de circonstance :

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1860 | — 5 | ouvrages nouveaux. | 1886 | — 4 | ouvrages nouveaux. |
| 1861 | — 4 | — | 1887 | — 4 | — |
| 1862 | — 4 | — | 1888 | — 3 | — |
| 1863 | — 5 | — | 1889 | — 3 | — |
| 1864 | — 4 | — | 1890 | — 4 | — |
| 1865 | — 5 | — | 1891 | — 7 | — |
| 1866 | — 4 | — | 1892 | — 2 | — |
| 1867 | — 4 | — | 1893 | — 3 | — |
| 1868 | — 7 | — | 1894 | — 6 | — |
| 1869 | — 7 | — | | | |
| En moyenne 5. | | | En moyenne 4. | | |

D'où venaient ces ouvrages ? Ni Augier, ni Dumas, ni Ponsard n'étaient là pour fournir les cinq pièces que l'on jouait par an. Il y avait des auteurs nouveaux parce que les auteurs nouveaux savaient que leurs pièces seraient lues devant le Comité, c'est-à-dire jugées.

La lecture devant le Comité est la fonction littéraire la plus importante que puisse remplir la Comédie-Française puisqu'aucune

pièce ne peut-être jouée sans avoir été lue et reçue par un vote écrit. La Commission de 1869 n'avait pas eu d'autre préoccupation que d'assurer aux manuscrits, non dans le présent qui n'était pas en jeu, mais dans l'avenir, un verdict équitable. Le Théâtre-Français devait être, dans son esprit, le théâtre où un inconnu, sans autre recommandation que la valeur de son œuvre, peut être lu avec attention, jugé avec impartialité et, s'il le méritait, joué à côté des maîtres de la scène.

Trois examinateurs furent donc nommés, formant un jury préalable. L'auteur qui n'acceptait pas les conclusions du premier pouvait en appeler au second, puis au troisième. Et s'il ne se rendait devant aucun de ces trois avis, Éd. Thierry relisait le manuscrit et infirmait ou confirmait la décision des trois lecteurs. Mais les règlements ne valent que par l'esprit dans lequel on les applique. L'appréciation d'un manuscrit est chose périlleuse ; l'histoire du théâtre est pleine d'erreurs et de bévues. A quelle aune mesurer la valeur d'une pièce digne d'être lue au Théâtre-Français ? Faudra-t-il qu'un auteur apporte le *Cid*, *Andromaque* ou le *Misanthrope ?* En ce cas, ce serait fermer le théâtre. D'un autre côté, comment convoquer le comité pour entendre les vaudevilles que les collégiens ou les tragédies que des fonctionnaires retraités viennent déposer régulièrement chez le concierge ? Il y a là un équilibre à garder. Éd. Thierry croyait de son devoir non seulement d'administrer le présent, mais de préparer l'avenir. Le Théâtre-Français devait, pensait-il, se préparer des auteurs. Aussi, les instructions données à ses lecteurs étaient de signaler toute pièce où se rencontraient soit une idée originale, soit des scènes heureusement traitées, en un mot, une valeur qui méritât un encouragement. Ne serait-ce point inique d'écarter purement et simplement, sans autre explication, des pièces auxquelles il ne manquait plus qu'une mise au point pour mériter d'être jouées ? Sa loyauté littéraire lui défendait d'exiger d'un débutant une pièce complète, prête à être répétée, alors qu'une expérience quotidienne lui prouvait quels remaniements profonds les plus habiles dans leur art faisaient subir à leurs œuvres. Tout auteur dont la pièce apportait soit une idée neuve, soit une exécution littéraire, avait donc droit à être lu devant le Comité, c'est-à-dire jugé définitivement. Lecture ne signifie pas réception, le Comité restant toujours maître de son impression et de son vote. Ce système, tout de justice

et de probité littéraire, avait été appliqué par Éd. Thierry dès son entrée en fonctions ; l'arrêté de 1869 ne donna pas plus de lectures que les années précédentes.

En voici d'ailleurs le relevé :

| | | |
|---|---|---|
| 1860 | — 25 | lectures. |
| 1861 | — 33 | — |
| 1862 | — 34 | — |
| 1863 | — 38 | — |
| 1864 | — 37 | — |
| 1865 | — 29 | — |
| 1866 | — 18 | — |
| 1867 | — 13 | — |
| 1868 | — 29 | — |
| 1869 | — 23 | — |
| 1870 | — 27 | — |

En moyenne 28.

Il y eut donc, sous la direction Thierry une moyenne de 28 lectures par an, un peu plus d'une lecture tous les quinze jours. La moyenne, sous la Direction actuelle, est seulement de 15. Depuis dix ans, on lit donc moitié moins de pièces au Théâtre-Français. Et, pourtant, la lettre de tous les règlements est restée en vigueur. Est-ce à dire que la production littéraire soit moins intense ? Au contraire. Jamais on n'a plus écrit d'œuvres dramatiques. Pourquoi en lit-on moins devant le Comité ? C'est que l'esprit qui animait la direction Thierry n'existe plus maintenant ; parce qu'il s'agit moins aujourd'hui de faire connaître au Comité des auteurs nouveaux que de les écarter. La lecture n'est plus un droit que l'auteur conquiert par son talent, c'est une faveur que l'Administrateur accorde ou refuse au gré de son bon plaisir, et, ici, la question rentre dans un ordre d'idées où nous nous refusons d'entrer.

L'état actuel de la Comédie-Française montre quels sont les résultats de ce système ; l'expérience de ces dix années est suffisante pour en établir les résultats. L'administration actuelle aura eu ce privilège, peut-être sans précédent dans l'histoire du Théâtre-Français, de voir les auteurs réclamer d'elle l'applica-

tion des règlements. Jusqu'à ce jour on avait vu des écrivains sollicitant la direction de faire fléchir ces mêmes règlements en leur faveur. Aujourd'hui ils demandent que les garanties que leur assurent les décrets leur soient rendues, que leurs pièces ne soient pas soustraites à l'examen du Comité dont ils acceptent le jugement, et qu'un Administrateur, se substituant au Comité, ne décide plus, *a priori,* que tel ou tel d'entre eux a droit ou n'a pas droit à lire son œuvre.

La Comédie-Française est une institution nationale dont la place est capitale dans la gloire littéraire de la France, aussi n'est-il personne de ceux qui aiment le théâtre qui ne s'attriste de sa situation actuelle. Cependant, il n'y a pas lieu d'en désespérer. Le Théâtre-Français a traversé des épreuves plus dramatiques, mais non plus graves; il en est toujours sorti à son honneur parce qu'il a toujours trouvé, comme à point nommé, des Administrateurs pour le secourir et le relever. Il s'en trouvera encore qui le restaureront, car dix ans ne suffisent pas pour causer un irrémédiable dommage à une institution séculaire. Un Édouard Thierry ou un Émile Perrin auraient vite fait de lui rendre sa splendeur littéraire ou artistique.

GASTON SCHÉFER.

# RESSOUVENIRS D'EXIL[1]

*Sous l'invocation d'André Chénier.*
(1886-1894).

## I

### UNE LETTRE DU MARDI 20 AVRIL 1886

A l'auteur de la *Philosophie de l'art en Grèce.*

Sur mon bureau chargé de rêves et de vers,
Avec Chénier, Manon, Virgile, Aristophane,
Un petit livre est là, séparé du profane,
Passion d'un penseur ondoyant et divers.

Parfois, ô vision ! quand mes beaux arbres verts
Ombragent un feuillet dont la blancheur se fane,
La Grèce en son péplos traînant et diaphane
Ressuscite, et l'œil voit revivre un univers !

Diamant qui réfracte et l'effet et la cause,
Fixant, lorsqu'un passé divin s'y décompose,
Dans ses contours précis un magique décor ;

Gemme où brille irisé comme un reflet d'Athène,
Joyau resplendissant d'une couronne d'or,
— Ce noble ouvrage est l'un des vôtres, monsieur Taine.

[1] Extrait des *Sonnets de Viviane* (en préparation).

## II

### AUJOURD'HUI

*D'après un vers de Byron.*

TEMPÉ, glauque vallon que dore le soleil,
Tes ormes assombris aux flancs des roches claires,
De loin, ont la rondeur de masses tumulaires
Où les Olympiens dormiraient leur sommeil !

Sur le fleuve sacré, sur l'horizon vermeil
Des troncs noirs détachant leurs galbes séculaires,
Pilastres toujours droits d'antiques sanctuaires,
N'abritent plus le pâtre à Cynthios pareil.

Retombant en fraîcheurs verdâtres d'une yeuse,
L'ombre ne descend plus, mouvante, harmonieuse,
Sur l'autel primitif d'une divinité ;

Les chœurs ont oublié leur plastique allégresse,
Et seule a survécu l'immortelle Clarté
Qui s'avive aux contours de ton cadavre... ô Grèce !

## III

### AUTREFOIS

*Pour J.-J. Henner.*

AU-DELA des temps, calme et plus vague qu'un rêve,
A l'aube, en la clairière où vibrent les azurs,
La neigeuse Oréade aux beaux seins, deux fruits mûrs,
Erre, et son grand regard mystérieux s'élève :

Après avoir sondé les abîmes obscurs
Qu'emplit le vaste érable exalté par la sève,
Superbe, dédaignant le faune et l'heure brève,
Il suit les vols légers qui font les hymnes purs.

Mais toujours ces yeux clairs, envahis d'ombre noire,
Préfèrent s'abaisser vers la source, où l'ivoire
D'un fin corps ondoyant reçoit leur chaste aveu.

De son front un flot roux tombe vers l'eau d'opale :
Immortellement jeune, elle aime l'étang bleu
Et rit, en admirant sa chair de vierge pâle...

## IV

### PANTHÉISME

*D'après Corot.*

ATOME reflétant l'or triomphal du soir,
O Nature, à genoux je t'invoque, Immortelle !
A ton souffle mon âme exulte fière, et telle
Que le sang de la grappe élancé du pressoir.

Mystérieux Orphée attendri par l'espoir,
Dont l'obscure blancheur en les prés d'asphodèle
Jette le pâle éclair d'un frémissement d'aile,
L'humble moi se sent vivre, univers et miroir.

Seul, je redis un hymne, ô Pan, sincère artiste,
Dont ta flûte invisible émeut l'air d'améthyste,
Écho toujours accru qui berce la douleur :

Et sans lyre, enivré de l'arome des palmes,
Je vante au lac muet qui m'écoute, à la fleur,
L'essor des frondaisons roulant sous les cieux calmes.

## V

### PAYSAGE HISTORIQUE

*A la mémoire d'Alfred de Curzon.*

PLEIN du mépris viril des nocturnes flambeaux,
Dès la roseur de l'aube à la colline empreinte
Viens, pâtre, escaladons le rocheux labyrinthe
Des sentiers du Parnasse aux spectacles si beaux !

L'air sonore est vêtu de radieux lambeaux :
Regarde au loin, dompté par la pieuse crainte,
Du front des cimes d'or les flots bleus de Corinthe,
Divin joueur de flûte au revers des tombeaux !

Du gouffre oriental, antre obscur du Lapithe,
L'implacable splendeur déjà monte et crépite,
Lyre immense où frémit l'archet du dieu vermeil.

Kastalis en chantant verse l'ombre et l'extase :
Nous y redescendrons, oublieux de sommeil,
Dans le soir clair, le col ombragé du pétase...

## VI

### ITALIA

En souvenir du poème *Il Pianto* et des *Élégies romaines.*

Gœthe et Rome, ô Barbier ! Rome et Gœthe ! — Sommeille,
Lointain frissonnement des bois noirs où les cors
Pensifs à la nuit morne adressent leurs accords :
La neige a disparu sous la splendeur vermeille.

Parmi les marbres saints et les nobles décors,
Le dieu du Nord vient rendre un culte à la merveille,
Sous l'antique lueur de la lampe qui veille,
Adorant le contour lumineux d'un beau corps.

Donnant au songeur Faust Helena, lys auguste,
L'Esprit vole au linceul la Beauté jamais fruste ;
Et la ruine immortelle exalte Homunculus. .

Et sur les monts pétris du vieux ciment de Rome
Où les chanteurs du soir font pleurer l'Angelus,
Verdit le laurier grec souriant au grand homme !

## VII

### HELLAS

*A la Muse invisible.*

Du fond des brouillards bleus de l'existence, ô Grèce !
Fleur divine où naquit un parfum immortel,
O vers toi, suppliant, toi, mon unique autel,
Je tends mes faibles bras levés pour l'allégresse.

Tu verses un vin pur qui ranime, ô maîtresse !
Et mes yeux ivres font un rêve solennel
Où s'unit vaguement, sans un penser charnel,
Au feu vivant des soirs l'or ailé d'une tresse.

Je te vois ! Tout enfant, je te vis en des vers,
Lacs-miroirs effleurés par le cygne Virgile,
Qui gardent la blancheur de la nymphe fragile...

Et mon vieux livre où voltigeaient des frissons verts,
Tel un front virginal qui renaît dans l'argile,
Riait de ton beau rire incompris des pervers.

## VIII

### VISION ANTIQUE

*D'après Claude Lorrain : 1887.*

LA-BAS, sur le penchant des monts silencieux,
Où le soleil enfui darde ses flèches roses,
Les jeunes peupliers, les vieux massifs moroses
Confondent leurs rameaux virils ou gracieux.

Des bouquets verdoyants s'étagent sous les cieux :
Univers idéal, ignorant des névroses
Qui souillent l'horizon vulgaire de nos proses...
Du char de Cynthia paraît l'un des essieux.

Au fond du val désert l'ombre s'allonge immense :
Et du faîte arrondi d'un orme noir s'élance
Un cirrus plus lacté qu'un rire virginal ;

Et, profils incertains, deux vaches toutes blanches
S'enfoncent dans les bois nimbés d'or automnal
Où l'art vivant bleuit le beau rhythme des branches.

## IX

### L'EXIL

*Pour Jean Labor.*

UN matin, dans l'ardeur du Midi docte et pur,
Le réveil ébloui t'adorait, blanc symbole,
Athéna dominant la rocheuse Acropole,
Chaste ivoire aux plis d'or qui riais au futur.

La lumière au fronton creusait un angle obscur :
Et la forme des Dieux, parmi l'encens qui vole,
Empourprait des splendeurs de l'Aither bénévole
Le temple harmonieux aux triglyphes d'azur !

Aujourd'hui, naufragés recueillis sous la brise,
Les marbres glorieux, la métope et la frise,
S'éteignent dans l'air pâle où gémit le steamer ;

Et douleur en exil que la nuit déshonore,
Ton ombre, ô Phidias ! m'apparaît dans l'hiver,
Silencieuse, auprès de l'océan sonore...

## X

### L'ENVOI DE VIVIANE

*Pour une épave de Tanagra.*

Je sais une heure blême et triste, où les naïades
Élevant leurs bras frais vers les cieux purs d'Hellas,
Te raviraient au fond des eaux, frère d'Hylas,
Parmi les reflets d'or des célestes pléiades.

Je sais une heure mauve et rose, où les dryades
Charmant les bois déserts d'un immortel *hélas !*
Salueraient Adonis ou le bel Iolas
En toi, doux revenant des blondes myriades.

Et leur illusion serait la vérité :
Dans ta grâce amicale, enfant ressuscité,
Comme au profil de l'onde aux voix impénétrables,

Dans tes cheveux bouclés qui tremblent quand tu ris
Je sens, comme au frisson vespéral des érables,
Frémir la volupté mystique de Cypris.

RAYMOND BOUYER.

# UN LIVRE SUR L'ART BYZANTIN

*Histoire et monuments des Émaux byzantins*, par N. Kondakow, professeur à l'Université de Saint-Pétersbourg et conservateur au Musée de l'Ermitage Impérial (Francfort-sur-le-Mein).

ANS vouloir faire injure au savant auteur de cet ouvrage, il faut convenir qu'il est impossible de parler d'une pareille publication sans témoigner d'abord toute son admiration pour le luxe exceptionnel avec lequel elle est établie. C'est avec une magnificence sans égale que M. le Conseiller A. de Zwénigorodskoï, qui en a fait les frais, — et, certes, ils ont été considérables, — a tenu à présenter cette histoire des émaux byzantins, pour laquelle il a pris pour base les richesses de sa propre collection. L'ouvrage a été publié en trois langues : en russe, en allemand et en français ; ce dernier texte ayant été traduit par la plume élégante et érudite de M. Trawinski, secrétaire des Musées Nationaux. Il n'a été tiré qu'à un très petit nombre d'exemplaires destinés aux grandes bibliothèques de l'Europe et à quelques savants ou lettrés. C'est un type qui doit demeurer dans l'histoire de l'art du livre contemporain par les soins de la typographie, de la chromolithographie, de la reliure et de la décoration toute entière. C'est à des artistes russes que M. de Zwénigorodskoï a confié l'exécution de ce merveilleux volume, et c'est M. J.-P. Ropet, architecte, qui a dirigé, entre autres, toute cette riche ornementation empruntée aux thèmes les plus célèbres des émaux byzantins.

Bien qu'il ait étudié lui-même avec le plus grand soin l'histoire des émaux cloisonnés, devant les vestiges les plus célèbres de cet art, M. de Zwénigorodskoï a laissé modestement la tâche de la présenter à un savant dont la compétence lui parut incontestée. Il chargea d'abord un prêtre d'Aix-la-Chapelle, J. Schultz, connu pour ses études spéciales, de diverses missions et d'une sorte d'étude préléminaire ; puis il s'adressa à M. le professeur Kondakow que nous connaissons depuis longtemps chez nous par ses deux volumes sur l'*Histoire de l'art byzantin considéré dans les miniatures*.

Après avoir établi la technique des émaux cloisonnés, depuis l'antiquité et à travers l'Égypte, l'Assyrie et la Phénicie, plus tard dans les émaux gaulois, rhénans et anglo-saxons, les antiquités hongroises, etc., M. Kondakow s'attache aux monuments les plus célèbres de l'émaillerie byzantine, conservés dans les établissements publics, musées, églises, etc., et les principales collections privées ; il étudie en particulier la riche et incomparable collection réunie par les soins patients et l'érudition sagace de M. de Zwénigorodskoï.

Cette merveille de l'industrie du livre peut donc être considérée en même temps, par son texte et par ses nombreuses et admirables reproductions, comme un des ouvrages les plus précieux pour la science.

LÉONCE BENEDITE.

# CHRONIQUE

D'IMPORTANTS travaux d'édilité, entrepris à Montpellier en ces dernières années, ont amené la transformation de la place de la Comédie, située dans l'un des quartiers les plus fréquentés de la ville, et nécessité, sur l'un des côtés de la place, la reconstruction des maisons en bordure. Sur la façade de l'un de ces immeubles somptueusement réédifiés, s'ouvre un passage couvert, auquel donne accès une porte monumentale. Pour orner cette porte, le propriétaire a commandé au statuaire Injalbert une décoration sculpturale en haut-relief, de vastes proportions, dont l'exécution vient d'être terminée.

A peine débarassées des échafaudages qui les dissimulaient à la vue des passants, les sculptures de M. Injalbert ont provoqué, de la part d'un journal local, les plus vives attaques : non que le mérite artistique de l'œuvre ait été mis en cause, mais sous le prétexte que les groupes de figures dont elle se compose présentent un caractère d'immoralité tel qu'on ne saurait tolérer qu'ils restent plus longtemps placés devant les yeux du public. Et, afin de seconder l'effet de leurs protestations sur

Porte sculptée, à Montpellier

Par A. Injalbert

l'opinion, les adversaires du sculpteur, qui, s'ils ne sont pas nombreux, sont du moins singulièrement remuants et bruyants, se livrent à une propagande effrénée, font placarder des affiches, signer des pétitions, ne réclamant rien moins que l'enlèvement des ces sculptures.

Une autre partie de la presse locale et régionale s'élève énergiquement contre une pareille prétention. Elle se refuse à rien trouver d'immoral dans les nus, quelque osés qu'ils puissent être, composant la belle et magistrale décoration due au ciseau de M. Injalbert. Elle se réclame, avant tout, du souverain caractère d'art que présente ce haut-relief et qui ne saurait laisser de place à une ridicule pudibonderie. Enfin, elle déclare, non sans raison, que nul certainement d'entre les passants n'aurait songé à voir dans les figures incriminées une intention immorale, si de trop zélés polémistes ne s'étaient ingéniés à fausser la pensée de l'artiste par de perfides interprétations.

Mieux que toute description, la reproduction, qui se voit ci-contre, de l'œuvre vigoureuse et puissante de M. Injalbert, permettra d'apprécier le parti pris d'exagération chez quelques-uns, qui l'a accueillie.

Rien ne saurait, d'ailleurs, montrer de façon plus flagrante l'évidence de ce parti pris, que le précédent que nous allons rappeler.

C'était au temps où M. Injalbert venait d'exécuter, pour la ville de Montpellier, les deux groupes représentant des *Lions domptés par des Amours,* qui complètent de la manière la plus heureuse l'ornementation de cette magnifique promenade du Peyrou, qui date du XVII^e^ siècle. Dès que les deux groupes furent découverts, ce fut, de la part de ce même journal, un déchaînement d'attaques indignées. Cette fois encore, on criait déjà au scandale ; on protestait, au nom de la morale outragée, contre l'indécence de ces figures. Et pourtant, jamais nu ne fut, certes, plus anodin. Il n'en fallut pas moins, durant quelque temps, placer un gardien pour veiller sur les sculptures et les protéger contre quelque acte de vandalisme que ces excitations auraient bien pu provoquer. Bientôt ceux-là mêmes qui avaient suscité cette agitation finirent par en sentir le ridicule, et nul, depuis lors, n'a plus songé à trouver indécents les Amours de M. Injalbert.

Il en sera de même, certainement et avant peu, pour les sculptures de la place de la Comédie. En dépit des violentes attaques dont elles sont l'objet, les habitants de Montpellier ne songeront pas plus à y rien voir d'immoral que ne le firent le public et la critique parisiens lorsqu'en 1894 M. Injalbert exposa au Salon du Champ-de-Mars les modèles de ses groupes.

---

L'Académie des Beaux-Arts a rendu son jugement dans le concours d'architecture pour le prix de Rome ; elle a rendu les décisions suivantes :

Premier grand prix : M. Auguste-René-Gaston-Antoine Patouillard, né le 13 novembre 1867, à Toulouse, élève de M. Ginain et premier second grand prix en 1894.

Premier second grand prix : M. Eugène-Joseph-Armand Duquesne, né le 13 juin 1864, à Paris, élève de M. Pascal.

Deuxième second grand prix : M. Tony Garnier, né le 13 août 1869, à Lyon, élève de M. Blondel.

Le sujet du concours était un *Palais pour les expositions et les fêtes*. Spécialement destiné à recevoir, successivement ou simultanément, suivant leur importance, les expositions et les concours des divers genres qu'il est entré maintenant dans nos usages d'organiser périodiquement à des intervalles plus ou moins éloignés, cet édifice devait aussi être conçu de façon telle qu'il pût servir aux grandes fêtes et aux cérémonies publiques, exigeant un espace considérable, attirant un nombreux public. Le programme exigeait que le palais comprît une vaste salle, d'environ 50 mètres sur 150, entourée de portiques ou de galeries, et pouvant être transformée en un jardin employé à des expositions de sculpture aussi bien que d'horticulture, ou en manège servant à des concours hippiques. En communication facile avec cette grande salle, les concurrents devaient ménager de nombreuses salles sur galeries, de dimensions appropriées pour expositions de tableaux et de dessins, de meubles et de tapisseries ; puis une salle pour les distributions de prix, les congrès, les auditions musicales. L'ensemble de ces constructions auxquelles le programme demandait qu'on donnât un « caractère riche et agréable », devait occuper une superficie de 70.000 mètres carrés.

Les dix élèves admis en loge pour prendre part au concours étaient : MM. Mondenstoc, élève de MM. Guadet et Paulin ; Garnier, élève de M. Blondel ; Pille, élève de M. Pascal ; Patouillard, élève de M. Ginain ; Murier, élève de MM. André et Laloux ; Auburtin, élève de M. Pascal ; Lemareiquier, élève de MM. Marbeau et Laloux ; Dusart, élève de M. André ; Duquesne, élève de M. Pascal ; Bigot, élève de MM. André et Laloux.

L'Académie a été informée de la mort de l'éminent architecte américain, M. Richard Morris-Hunt, associé étranger de la Compagnie depuis 1893, décédé à New-York le 31 juillet dernier. Le président a rappelé, à cette occasion, que M. Hunt avait fait ses études en France, qu'il avait été l'élève de Lefuel, et qu'il était titulaire de la médaille d'or décernée par la reine Victoria aux artistes étrangers.

C'est au samedi 19 octobre qu'est fixée la séance publique annuelle de l'Académie.

---

Un concours a eu lieu pour la construction d'une mairie à Asnières. Le jury composé de MM. Vaudremer, Guadet, Rollin, architectes, élus par les concurrents, et de MM. Louvard, Daumet, Lequeux, architectes, désignés par le préfet de la Seine, a rendu le jugement suivant :

1re prime : M. Garnier, inspecteur aux travaux de la compagnie Paris-Lyon-Méditerranée. — 2e prime : MM. Bréasson, Désert et Bentz, architectes à Paris. — 3e prime : MM. Tronchet et Rey, architectes. En outre des mentions avec médaille ont été décernées à quatre autres, et des mentions simples à trois autres des concurrents.

---

M. Paulin Tasset, graveur en médailles, vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur.

---

On sait déjà que la construction des nouveaux palais définitifs des Champs-Élysées, élevés à l'occasion de l'Exposition de 1900, sur l'emplacement du palais de l'Industrie, sera mise au concours. Ce concours, dont la durée sera vraisemblablement de trois mois, ne pourra guère s'ouvrir avant le mois de novembre. Il faut, en effet, que le Parlement ait statué sur le projet de loi concernant l'Exposition et que le Conseil municipal ait donné son avis sur le programme du concours.

Ce programme est actuellement à l'étude. Mais on en peut prévoir déjà les bases principales : d'une part, les nouveaux palais doivent se prêter à toutes les affectations actuellement données au palais de l'Industrie ; d'autre part, sur les Champs-Élysées on a limité rigoureusement les emprises des nouvelles constructions. Les concurrents devront donc se renfermer dans les limites extrêmes de ces emprises. Mais, dans l'intérieur du périmètre indiqué, les contours, les formes et les dimensions des constructions seront laissés à leur entière initiative.

---

Le modèle du monument qui va être élevé à Émile Augier sur la place de l'Odéon, vient d'être terminé et envoyé à la fonte. C'est, on le sait, le sculpteur Barrias que le comité a chargé d'exécuter ce monument. Il se compose du buste d'Augier, supporté par une stèle haute de 5 mètres, et de trois figures : la Comédie, debout, qui, sur le devant de la stèle, inscrit de la main droite le nom d'Émile Augier, et pose la main gauche sur l'épaule d'une autre femme assise, représentant l'Aventurière ; derrière la stèle, un Génie tenant un masque comique.

---

Le jury chargé de juger les projets du concours ouvert par la ville de Limoges pour élever un monument au regretté président Carnot, a désigné celui de MM. Clausade, statuaire, et Jules Godefroy, architecte. La maquette, de forme quadrangulaire, montre Carnot debout, appuyé sur la Constitution ; au-dessous, la France, revêtue d'un armure et tenant un drapeau.

M. Clausade, élève de Falguière, est l'auteur du monument de Beaumarchais, élevé à Paris, conformément à une décision du Conseil municipal, et qui sera prochainement inauguré.

---

La ville d'Avallon (Yonne) vient d'élever une statue à l'historien Vaulabelle, exécutée par le sculpteur Cadoux.

---

A Schwérin, on a récemment inauguré un buste d'Henri Schlieman, le célèbre explorateur des ruines de Troie.

---

Sur le rapport de M. Lamouroux, le Conseil municipal de Paris a décidé l'achèvement de la restauration de l'église Saint-Eustache, différé depuis si longtemps. Un crédit de 600.000 francs a été alloué pour l'exécution de ces travaux.

L'urgence en était démontrée dès l'époque, déjà lointaine, où furent installés les échafaudages et les palissades qui subsistent encore autour de l'édifice. Jusqu'à présent, on s'était borné à des réparations partielles, mais très insuffisantes; le délabrement des façades était tel, en effet, que la désagrégation des pierres devenait un véritable danger pour les passants. Aussi le Conseil municipal a-t-il été bien avisé en faisant procéder à une restauration complète et définitive, au lieu d'émietter successivement les crédits, ainsi que cela s'était fait jusqu'aujourd'hui, à des réparations partielles, sans cesse renouvelées et d'une efficacité purement provisoire.

Le rapport de M. Lamouroux a signalé l'intérêt d'art qui s'impose pour éviter que l'église se dégrade davantage. « Au point de vue artistique, déclare-t-il avec raison, Saint-Eustache se recommande par un style grandiose, alliance du style gothique et du style Renaissance le plus pur, combinaison aux effets les plus inattendus, dont elle reste le dernier spécimen depuis la destruction de l'ancien Hôtel-de-Ville, qui datait de la même époque. Sa belle ordonnance et le fini de son ornementation en font un véritable musée ».

Les souvenirs qui s'y rattachent en font également un monument historique qui n'est pas moins digne d'intérêt : c'est là que, sous la Révolution, fut célébré le culte de la déesse Raison. On y voit les tombeaux de Colbert, de Chevert, de La Feuillade, de Benserade, de Vaugelas, etc.

On prévoit que la durée totale des travaux sera d'environ six ans.

---

Un buste de la tragédienne Duchesnois a été élevé à Saint-Saulve, son pays natal, voisin de Valenciennes. Ce monument est l'œuvre du sculp-

teur Fagel. Outre le buste de M^lle^ Duchesnois, il comprend aussi une figure de jeune fille, en robe de style empire, qui tend un bouquet de fleurs à la tragédienne.

M. Jules Claretie, administrateur de la Comédie-Française, représentant le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, présidait la cérémonie d'inauguration. Des discours ont été prononcés par M. Paul Foucart, président du comité qui a pris l'initiative du monument, par M. Julien Place, maire de Saint-Saulve, et par M. Claretie lui-même.

Voici les intéressants renseignements que ce dernier a rapportés sur les débuts de l'illustre tragédienne : « L'autre jour, mon vénéré et éloquent confrère, M. Ernest Legouvé, me contait un souvenir qu'il tient de son père, dont la mémoire ne saurait être oubliée le jour où l'on glorifie Duchesnois. Legouvé, le père, l'auteur du *Mérite des femmes,* était, un soir d'hiver, assis au coin du feu, dans cette chère maison de la rue Saint-Marc, où devaient naître son fils et ses petits-fils, lorsqu'on lui annonça une jeune fille qui se présentait avec une lettre de Chaptal. L'auteur dramatique fit entrer la solliciteuse : une pauvre enfant à l'air minable, vêtue, par un temps de neige, d'une robe étriquée, très légère, une enfant d'une vingtaine d'années, d'aspect lamentable, fort maigre, fort laide et qui tendait humblement cette lettre de recommandation du comte Chaptal. — « Vous voulez entrer au théâtre ? » demanda Legouvé. La jeune fille répondit oui. — « Vous avez étudié déjà ? »

« Elle avait étudié, en effet, toute seule, depuis que, toute petite, la maîtresse d'école de Saint-Saulve lui avait appris à lire, et surtout depuis qu'à huit ans elle avait entendu M^lle^ Raucourt jouant Médée.

« Et quel rôle tragique savez-vous ? demanda Legouvé. — Je sais « Phèdre. — Récitez-moi Phèdre, le passage du rôle que vous voudrez. » Et la jeune fille récita une tirade de ce terrible et attirant rôle de Phèdre. Legouvé regardait, écoutait. Dans ce maigre visage, les yeux s'allumaient d'une ardente flamme intérieure, et de cet être douloureux et d'aspect misérable, une voix admirable sortait, comme une musique de l'âme, qui transfigurait la laideur, poétisait cette jeune femme, en faisant tout à coup une prêtresse de l'idéal.

« Legouvé avait pris des leçons de M^lle^ Sainval ; il gardait encore le souvenir de la Clairon, qui est aussi de vos compatriotes. Il était, comme l'est son fils, un lecteur, un diseur incomparable. Il fit sa protégée artistique de la protégée de Chaptal, et lorsque Catherine Rafin, devenue Joséphine Duchesnois, d'un nom de guerre qui est devenu un nom de gloire, débuta dans *Phèdre* à la Comédie-Française, l'affiche, me disait hier Legouvé, chose inattendue et inscription unique, portait cette mention : *Début de la citoyenne Duchesnois, élève du citoyen Legouvé.* »

Quelques amusantes anecdotes racontées par M. Claretie montrent l'ignorance ingénue de la tragédienne et qui formait avec ses merveilleux dons naturels un singulier contraste. « Duchesnois, ignorante, faisant revivre des êtres historiques dont elle ne connaissait pas l'histoire, avait,

comme Rachel, des naïvetés qui déroutaient : « Qu'est-ce que c'est donc « que ces *muets* dont je parle toujours dans *Bajazet ?* » demandait-elle.

« Quel malheur qu'on l'ait tué ! » disait-elle, en s'attendrissant, à l'auteur de la *Mort d'Henri IV*. « Il serait encore un si bon roi ! » Mais cet instinct, encore une fois, était une âme. »

Quant à la fin de la Duchesnois, elle fut attristée par l'indifférence du public, ce même public qu'elle avait tant de fois charmé, passionné, subjugué par ses accents tragiques : « Il y a un peu plus de soixante ans que, par un triste jour de janvier, sous la pluie, dans la boue, le cortège funéraire de celle qui avait été Phèdre, Marie Stuart, Sémiramis, quittait la maison mortuaire de la rue de La Rochefoucauld, pour se rendre à la petite église provisoire de Notre-Dame-de-Lorette. Cette femme avait passionné les foules, attiré le public ; elle avait fait plus, elle avait fait mieux : elle avait été généreuse et brave, elle avait donné, sans compter les cris de son cœur, les sanglots, les fièvres de son génie ; elle aurait dû avoir derrière son cercueil une multitude : vingt personnes peut-être, parmi lesquelles quelques camarades de la Comédie-Française, suivirent le cortège sous la pluie glacée et lui donnèrent le dernier adieu.

« Mais, grâce à vous, l'heure de la réparation a sonné, éclatante, joyeuse comme une fête. L'image de la tragédienne retrouve aujourd'hui les acclamations qui saluèrent, il y a un siècle, Phèdre débutante, et les applaudissements et les couronnes qui accompagnèrent Duchesnois vivante. »

M. Georges Baillet, sociétaire de la Comédie-Française, a dit, en l'honneur de la Duchesnois, des strophes dont l'auteur est M. Ernest Laut :

Salut, ô Duchesnois, salut ! Il va venir
Le jour où doit grandir encore ta renommée.
Après un siècle on a gardé ton souvenir,
Et l'admiration pour toi s'est ranimée.

C'est que tu fus l'honneur et l'orgueil de ton art,
C'est qu'en toi se montra le plus puissant génie,
Quand tu fus tour à tour Mérope, Iphigénie,
Hermione ou Didon, Phèdre ou Mary Stuart.

Autour du monument qui consacre ta gloire,
Aujourd'hui, comme au jour où tes brillants succès
Amenaient tout Paris au Théâtre-Français,
Vois, la foule se presse honorant ta mémoire.

Et l'air va retentir des applaudissements
Comme jadis, au temps des lointaines conquêtes,
Alors qu'avec Talma tu brillais dans les fêtes
Que l'Empereur donnait aux princes allemands...

La gloire a reverdi tes lauriers d'autrefois ;
Ton nom, comme un chant pur, est sur toutes les lèvres ;
Un peuple entier t'acclame en de sublimes fièvres :
C'est l'immortalité qui s'ouvre, ô Duchesnois !

Et M. Baillet, en terminant, a déposé au pied du monument une gerbe de fleurs au nom de la Comédie-Française.

---

La chronique a fourni, en ces derniers temps, à notre nomenclature nécrologique les noms suivants parmi le monde des arts :

Mme Berthe Morisot, qui avait épousé le frère d'Édouard Manet, fut l'élève de ce dernier. Dans l'école impressionniste, elle s'était fait une place à part qu'elle devait à l'extrême délicatesse comme à l'originalité et à la sincérité de son procédé. Ses paysages, ses portraits, ses tableaux d'intérieurs montrent une justesse et une finesse de tons de la plus exquise séduction. Nul, parmi les élèves et les continuateurs de Manet, n'a noté les effets de la lumière avec une entente plus subtile des nuances ni avec une égale distinction dans la facture. Sa *Jeune femme en toilette de bal,* dont l'État fit l'acquisition, l'an dernier, en vente publique, ne tardera pas, espérons-le, à figurer dans les galeries du musée de Luxembourg, et à montrer le rang que son auteur mérite d'occuper parmi les maîtres de la nouvelle école.

Mme Berthe Morissot était âgée de cinquante-cinq ans.

Le statuaire Jules Roulleau, l'auteur de cette colossale statue équestre de Jeanne d'Arc érigée à Chinon, en ces dernières années, est mort à peine âgé de quarante ans. C'était un sculpteur de valeur et que la statuaire monumentale semblait avoir attiré plus particulièrement. Il a succombé au moment où il terminait le modèle d'un monument élevé par la ville de Nolay en l'honneur du président Carnot.

Roulleau était né à Libourne (Gironde).

Un peintre de genre, dont les productions paraissent avoir eu un très vif succès si l'on en juge par la vogue dont elles jouissaient aux vitrines des marchands d'estampes, Charles Delort, est mort à l'âge de cinquante quatre ans. Les sujets habituels de ses tableaux étaient invariablement de petites scènes du dix-huitième siècle, qui ne présentaient d'intérêt que par le côté anecdotique et un arrangement ingénieux et aimable, qui leur assuraient un succès de reproduction. Delort était l'un des exposants les plus en vogue de la Société des aquarellistes français.

Le peintre O'Connel, qui est mort à Paris, s'était fait apprécier comme portraitiste. Il fit en Russie des séjours fréquents et prolongés, et y exécuta de remarquables portraits de la famille impériale. Malgré son nom irlandais, O'Connel était d'une famille française ; il était né à Paris en 1827.

Eugène Bellangé, — le fils de l'un des plus célèbres peintres militaires de ce siècle, Hippolyte Bellangé, l'émule d'Horace Vernet, — qui s'était

lui-même adonné au genre de peinture qui avait fait la réputation de son père, est mort à Paris. Il était né en 1835.

Il fut loin de traiter la peinture militaire avec la maîtrise et l'ampleur auxquelles son père dut, en son temps, sa brillante notoriété. Du reste, il avait restreint son genre aux scènes épisodiques de la caserne, du camp ou même du champ de bataille, qu'il traitait avec une réelle habileté et une parfaite connaissance des types de troupiers du second empire.

Depuis nombre d'années, Eugène Bellangé avait renoncé à peu près complètement à la peinture militaire, dérouté qu'il devait être par la transformation totale de l'armée française, types, uniformes et mœurs, depuis nos désastres. Il tenta du paysage, mais sans grand succès. Au dernier Salon du Champ-de-Mars, il avait eu la bizarre fantaisie d'exposer toute une série macabre d'études de têtes de mort.

Le peintre animalier Albert Brendel vient de mourir à Weimar. Il était né à Berlin en 1827, et avait été l'élève de Couture et de Palizzi. Il laisse des œuvres fort estimées, dont plusieurs ont figuré aux Salons parisiens.

John Evan Hodgson, membre de la Royal Academy, est mort à Londres dans sa soixante-cinquième année. Comme peintre de genre et d'histoire, il s'était fait une certaine notoriété, lorsque, après avoir fait un voyage en Afrique, il se consacra à l'interprétation de scènes du Maroc, de l'Algérie et de la Tunisie, qui furent très remarquées aux expositions de la Royal Academy.

Un autre peintre anglais, membre de la Royal Academy, Henry Moore, paysagiste et portraitiste fort estimé, a succombé, le même jour et au même âge que Hodgson. A l'Exposition universelle de 1889, à Paris, il exposa un paysage, *Clarté après la pluie,* qui obtint un succès considérable et très mérité.

Henri Picou s'était attardé aux mièvreries et aux fadeurs allégoriques de cette peinture dite néo-grecque, qui, sous le second empire, eut son heure de vogue exagérée. Et le dernier Salon des Champs-Élysées nous montrait encore de lui deux toiles, le *Guépier* et la *Tentation,* dont le procédé vieillot, la grâce mignarde et apprêtée détonnaient étrangement et faisaient sourire.

Picou, né à Nantes en 1824, avait été l'élève de Paul Delaroche, puis de Gleyre. L'influence de ce dernier dut déterminer son goût pour ce genre de peinture maniérée, qu'il pratiqua durant près d'un demi-siècle. Un moment, le succès en fut extrême auprès du grand public, qui se pâmait au sentimentalisme vulgaire de sujets tels que l'*Amour qui vient* et l'*Amour qui s'en va,* sans s'apercevoir de la pauvreté de l'exécution ; tandis que l'admiration des raffinés allait plus volontiers aux œuvres d'Hamon, qui,

dans un genre analogue, mais avec une tout autre distinction de facture, une observation moins superficielle, un sens plus vrai de l'archaïsme et de la grâce antique, partagea avec lui la faveur de l'époque.

C'est à Nantes, sa ville natale, qu'est mort Picou, dans un hospice où, depuis longtemps, il vivait philosophiquement retiré en qualité de pensionnaire, étranger vraisemblement à toute nouvelle tendance d'art, berçant obstinément sa vieillesse des mêmes rêves que jadis, et demeuré, dans leur expression, fidèle aux formules apprises en ses années de jeunesse.

Avec Alfred de Curzon disparaît l'un des derniers et des plus intéressants adeptes d'un genre que les artistes nouveaux venus se sont peut-être un peu trop hâtés de proclamer suranné, le paysage historique. Nul ne songerait, d'ailleurs, à nier le beau caractère et le style des paysages d'Alfred de Curzon, tels que : *Dante et Virgile sur le rivage du purgatoire,* la *Naissance d'Homère,* la *Devineresse,* les *Vendanges à Procida,* le *Rêve à Pompéi,* les *Ruines de Poestum ;* ou encore la *Vue d'Ostie,* les *Bords du Céphise,* l'*Acropole,* l'*Erechteion,* etc. Dans toutes ces œuvres, il s'est montré un artiste épris de l'antiquité grecque et non moins habile interprète de ses merveilleux monuments que des sites qui les encadrent.

Après avoir étudié à l'atelier de Drolling, Alfred de Curzon avait fait un séjour à Rome, puis parcouru la Grèce avec la ferveur d'un artiste à qui le sens de l'art grec s'était souverainement révélé et avait laissé une impression décisive. Il était né en 1820, à Moulinet, en Poitou.

Le peintre Thomas Hovenden, membre de l'Académie des Beaux-Arts des États-Unis, qui avait fréquemment exposé aux Salons parisiens, est mort, victime de son dévouement, en voulant sauver un enfant tombé sur la voie du chemin de fer de Transylvanie, à l'approche d'un train.

Hovenden, qui était d'origine irlandaise, avait été élève de Cabanel.

L'architecte Ancelet, qui avait, entre autres œuvres remarquables, construit la galerie Vaucanson au Conservatoire des Arts-et-Métiers, restauré le château de Pau, édifié la salle de spectacle du château de Compiègne, etc., vient de mourir à Paris. Ancelet était membre de l'Académie des Beaux-Arts pour la section d'architecture, depuis 1892, où il avait succédé à Bailly.

Un sculpteur qui, depuis ses débuts, se consacra presque exclusivement à la statuaire religieuse, Étienne Montagny, est mort à Paris dans sa soixante-dix-neuvième année. Il fut l'élève de Rude et de David d'Angers. On trouve ses œuvres dans la plupart des églises de Paris et dans nombre d'églises de la province. Pour la décoration du Panthéon, il a naguère exécuté une statue en marbre, représentant le *Bienheureux de La Salle,* sa dernière œuvre, et qui sera prochainement mise en place.

Alexandre Thiollet, paysagiste apprécié pour la réelle habileté de son

faire et la préoccupation, assez rare chez les peintres de sa génération, d'étudier les effets lumineux dans le paysage, est mort à Paris, à l'âge de soixante-onze ans. A ses débuts, il avait fréquenté les ateliers de Drolling et de Robert Fleury.

Nous ne saurions clore cette liste nécrologique déjà longue, sans accorder un respectueux souvenir à l'éminent polygraphe, à l'écrivain érudit, Anatole de Montaiglon, qui vient de mourir à Blois, dans sa soixante-onzième année. La nomenclature de ses travaux emplirait, à elle seule, plusieurs pages de cette revue ; il n'est guère de question, en effet, à laquelle il n'ait touché avec une compétence et un sens critique fort remarquables. Dans le domaine des Beaux-Arts, il faut accorder une mention toute particulière aux *Archives de l'art français* qu'il fonda et dirigea de concert avec notre éminent collaborateur le marquis de Chennevières, à sa collaboration au *Dictionnaire des architectes,* à la publication des *Procès-Verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture,* à son *Histoire de l'art français pendant la Révolution,* à ses études sur Michel-Ange, à la magnifique édition des œuvres de Molière, publiée par la librairie Testard, et pour laquelle le savant écrivain n'a pas eu le temps de terminer ses notices, etc.

L'*Artiste* s'honore d'avoir eu autrefois Anatole de Montaiglon pour collaborateur.

*Le Directeur-Gérant :* JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.

# LE SALON DE GAND

ARCE qu'on a réservé, cette année, au Salon de Gand, une place à MM. Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, et qu'on y a installé un salonnet d'*art appliqué*, certains critiques se sont imaginé que l'institution du Salon, si aveulie en Belgique, — et ailleurs, — allait être sauvée. Erreur ! Quiconque a le moindre goût de l'art sort du Salon de Gand dégoûté et navré. Ce n'est pas impunément qu'on passe en revue tant de mauvais peintres, patronnés par une commission directrice, composée de gens importants, qui ont l'air de porter leur « mécénat » comme des reliques. Et ce n'est pas quelques toiles d'art neuf, quelques affiches d'un affriolant modernisme, quelques poteries curieuses, — déjà vues ailleurs, du reste, et bien connues, — qui font oublier l'horreur de ces tableaux amoncelés. Mon Dieu ! quelle besogne inutile ! Si tous ces brosseurs qui font de la peinture allaient soigner les animaux qu'ils peignent ou contribuer à la culture des navets dont ils bourrent leurs natures mortes, ils pourraient peut-être, avec un peu d'application, rendre quelques services à leur patrie. Mais, hélas ! au lieu de s'adonner à ces modestes occupations, les voilà, le couteau à palette et le pinceau à

la main, « aux prises avec la nature ». Ils l'inondent d'huile et de bitume. Ils en chassent la légèreté et la poésie. Ils l'assaisonnent aux sauces les plus insipides. Pauvre nature ! Et ce qu'on a envie de la venger ! D'autant plus qu'avant de pénétrer en ce Salon de Gand, on traverse les belles plaines de Flandre. Les toits rouges, où s'abattent les pigeons, les vergers verts, — que les pommes mûres ont transformés en sortes d'édens, — chantent encore dans votre rétine les belles gammes de la couleur. Le ciel humide de Flandre, avec ses azurs profonds et ses caresses voluptueuses de soie, vous laisse sous son charme, parmi les vieilles tours communales de Gand, les halles et les beffrois, jusqu'au moment où l'on entre dans le dédale où sévit la peinture et où l'on découvre mille outrages au beau pays que l'on vient de traverser. Je voudrais bien qu'un des membres de la « Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts » m'explique à quoi sert cette exhibition. On l'a dit mille fois : à ravaler la peinture, à la rendre médiocre, plate et vulgaire. Les Van Dyck peignaient pour des oratoires et des cathédrales, Rubens peignait pour des palais et des couvents, Velasquez peignait pour des rois, Watteau pour des boudoirs princiers, Rembrandt peignait pour le seul bonheur de son âme. Je cite des noms glorieux. Mais tous les anciens peintres avaient, en dehors de leur vocation et de leur ferveur d'art, un but plus noble et plus discret que celui qui pousse les artistes d'aujourd'hui à faire œuvre pour le Salon aux fins d'attirer la foule et de voir leurs noms acclamés, au prix d'intrigues, par les reporters d'art des journaux quotidiens. Tous ces Salons sentent le cabotinage et la bourse de commerce. Et s'ils n'ont jamais fourvoyé un artiste de tempérament fort, — un Puvis de Chavannes, un Constantin Meunier, un Rodin, un Rops, un Millet ou un Degas, ceux qui planent au-dessus du siècle, — combien n'ont-ils pas sali d'âmes moins trempées et abîmé de tempéraments de moins de génie ! Combien de jeunes artistes, qui eussent pu devenir de bons peintres, pratiquant bien leur métier et leur art, ont été se brûler les ailes aux feux de fausse gloire et à l'éclat tapageur et malsain des Salons !

Certes, on rencontre toujours quelques belles œuvres dans tous ces grands Salons. Mais remarquez-le bien : elles ne s'y trouvent pas dans leur atmosphère. Elles apparaissent comme des étrangères. Elles n'ont pas été créées pour la banale caresse de cette lumière de salle de vente, au milieu de ce bric-à-brac de cadres. Ainsi, à

Gand, au centre des bitumes qui les environnent, n'est-ce pas que le spirituel *Barrage de Suresnes* de M. Sisley, ou l'*Argenteuil* aux bruns et rouges si élégamment enlevés sur fond de neige, ou le *Vétheuil* à la fraîcheur d'herbe écrasée de M. Claude Monet, prennent des airs frileux et paraissent désirer s'envoler dans leur aérienne parure ? Un autre paysagiste, un Belge, M. Émile Claus, dans une note plus lourde, donne aussi des sensations de lumière; elles n'ont pas l'exquisité subtile de celles de M. Monet, mais elles charment par une robustesse claire et une santé vibrante. Le *Givre* est une bonne toile, et le soleil d'hiver, qui rosit et dore les arbres, est plein d'une poésie juvénile. M. Isidore Verheyden, dans son *Moulin en Flandre* et sa *Chapelle en Campine*, est aussi hanté par des recherches de lumière, mais sa palette est encore imprégnée d'un noir triste et ses pâtes manquent d'un peu de légèreté. Parmi les tableaux belges, d'autres paysages signés Rodolphe Wytsman, Juliette Wytsman, Alexandre Marcette, Albert Baertsoen, Omer Coppens, attirent par des qualités de couleur fine ou des effets délicats de lumière; mais, cependant, cette année, pas un de ces artistes ne nous donne une œuvre suffisamment marquante ni ne nous découvre une face nouvelle de son talent. C'est décourageant pour les critiques, cette façon dont les peintres se répètent ! Les uns s'escriment toute leur vie sur une nature morte, d'autres sur un plant de fleurs ; d'autres se contentent de peindre leur atelier. Je connais ici un peintre qui nous sert tous les ans, au Salon, un plat d'huitres de Zélande avec une bouteille de vin de Champagne ; il y ajoute parfois quelques crevettes, sans doute quand la pêche en a été bonne. Un autre, plus loin, se reconnaît à la manière dont il présente un gigot ou un morceau de bœuf, accompagné d'un bol empli de cornichons. Ah ! certes, les rouges du gigot sont vraiment saignants et les cornichons arborent, dans leur vinaigre, un vert acide et croquant. Mais enfin ces peintres sont des mitrons dont l'imagination se borne à un seul plat et cela ne suffit plus à exciter notre appétit. Puis, il y a encore les peintres de fleurs, les peintres d'animaux, les portraitistes, les peintres de bibelots. Je dis : les peintres ! Il se rencontre, dans toute cette séquelle de manieurs de pinceaux, quelquefois un peintre, et bien rarement un artiste.

M. Victor Gilsoul est un peintre. Sa pâte est grasse, voluptueuse, sonore. Dans ses paysages, il se joue des verts et des rouges

en maître coloriste, avec une fougue qu'assagit sa nature brabançonne. Malgré la placidité qui est au fond de son art, c'est pourtant un inquiet. Il a planté son chevalet devant des soirs seigneuriaux aux portes des châteaux, devant des rivières éclaboussées de soleil, devant des banlieues poignantes. Il a peint, avec une émotion tragique, des trains s'engouffrant dans des tunnels, à la vesprée, et parfois quelque coin de ville morte a tenté son pinceau. Aujourd'hui, dans son *Halage au soir tombant*, il aborde la figure, une douloureuse figure de batelière traînant un bateau le long d'un canal solitaire, dans l'âpre mélancolie de son labeur.

Un autre jeune artiste brabançon qu'il me plait beaucoup de signaler ici, c'est M. Eugène Laermans. Si M. Gilsoul s'apparente à la race récente des peintres flamands Boulanger, Dubois et Artan, qui furent un peu ses maîtres, M. Laermans a des origines plus lointaines. Il faut remonter à Breughel pour trouver art pareil au sien. Vous connaissez tous le bon mendiant, le bon rustre de Breughel. Il est malheureux, ce pauvre mendiant, avec ses loques rapiécées, avec sa béquille qui lui donne des airs de sauterelle grotesque, avec son ventre maigre, où ne descendent, hélas ! que rarement la « *bruinbier* » à la mousse savoureuse et la « *ryspap* » de son pays, gâteau merveilleux qu'on dirait doré par les anges. Et le rustre ? Le voyez-vous, mal planté sur ses jambes, dans sa beauté grotesque et luronne ? Il boit, ronfle, vomit et cueille vaillamment, comme c'est devoir en son pays, les tétons des serveuses de bière. Mais le fermier qui possède le porc gras, destiné à la première ripaille de Noël, et le mendiant qui n'a même pas une couenne de lard dans sa poche d'ailleurs trouée, jouissent tous deux d'une trogne joyeuse de vivre. L'œil d'un cul-de-jatte, qui se traîne au coin d'une estampe de Breughel, a l'air de se moquer de l'infirmité de celui dont il dessert la vue. Les mendiants demandent l'aumône avec l'air de se préoccuper très peu, au fond, du vide de leur escarcelle. S'ils tirent le diable par la queue, ils s'amusent fort des grimaces du diable. Eh ! bien, M. Laermans a une manière pareille de peindre les gens de ce même pays brabançon où Breughel élabora ses chefs-d'œuvre. Même réalisme naïf et grotesque. Même outrance du détail trivial dans l'accoutrement ou le gestē des personnages. Les âmes s'apparentent à travers les siècles. Mais une chose distingue M. Laermans, la tristesse de son œuvre. S'il accentue, à la façon de Breughel, le gro-

tesque caricatural de ses paysanneries, si son réalisme est sans vergogne et ne cherche nullement à embellir les difformités des rustauds, la philosophique santé du vieux maître et sa calme puissance lui manquent. La névrose actuelle le pousse à une âpre mélancolie. Les *Deuillants* et la *Prière du soir*, au Salon de Gand, sont de nouveaux témoignages de cet art étrange, fait de rusticité, de grotesque et de navrance. Mais, je le répète, M. Laermans est bien un petit-fils de Breughel, — un petit-fils maladif, nerveux et voyant tragiquement les bons ciels de son grand-père. L'art de M. Laermans est très discuté. Sa sauvagerie, son épanouissement absolument primesautier, son allure violente et parfois incorrecte effarouchent tous ceux qui besognent d'après les formules qu'enseignent les maîtres. Mais, quelque critique que l'on fasse de ses réalités parfois grossières et de sa brutalité, il n'est personne qui lui conteste un sentiment curieux de l'âme du peuple brabançon, une couleur personnelle et une âme vibrante. Cela suffit pour faire un artiste.

Un artiste, aussi, M. Léon Frédéric. On se rappelle de lui les *Marchands de craie* et surtout les *Ages du paysan*, qui furent exposés à Paris. M. Frédéric appartenait à l'école de Bastien-Lepage, et il avait comme celui-ci, dans son réalisme, cette pointe de mysticité et de rêverie sentimentale qui a créé la figure extatique de la *Jeanne d'Arc* de Bastien. Mais, depuis quelques années, M. Frédéric vogue vers le symbolisme. Il a fait dans cette voie un petit chef-d'œuvre, le *Voile de sainte Véronique*. C'était une œuvre de haute poésie, qui venait du cœur. Depuis lors, M. Frédéric s'est essayé à des peintures à tendances philosophiques. L'an dernier notamment, son tryptique : *Tout est mort*, faisait regretter le peintre cordial qu'il était. C'est de la philosophie de menuisier, cela ! Cette année la *Nature*, exposée à Gand, malgré des qualités de fraîcheur et d'ingénuité, n'atténue guère le regret exprimé à propos de l'œuvre de l'an passé.

M. Léon Frédéric avait un terrain suffisant à exploiter, pour ne pas aller glaner sur des terres qui lui seront toujours absolument étrangères. Il faut savoir se transformer, mais tout en conservant sa nature et en tirant profit des dons qu'on a reçus. Ainsi M. Franz Courtens, lui, ne se transformait guère. Depuis que sa *Pluie d'or* lui avait valu une médaille de même métal à Paris, il renouvelait sans cesse, en ses toiles, ce genre de pluie. L'*Écho*, que voici au

Salon de Gand, en paraît encore un nouveau tirage. M. Courtens s'était fait une spécialité de peindre des allées d'arbres bronzées et dorées par l'automne. Cependant, cette fois, il expose les *Loups de mer,* un tableau représentant des pêcheurs hollandais jouant aux cartes. Mais la pluie d'or n'a pas cessé, dirait-on. Les chairs des pêcheurs ont l'air d'être faites avec des feuilles mortes, et cette scène, qui eût appelé l'observation et la vie, semble un paysage également mort.

Ah ! peindre la vie ! M. Alfred Stevens, par exemple, est un très beau peintre. Mais a-t-il atteint à l'âme, a-t-il créé de la vie ? Voici un de ses tableaux, déjà ancien : *Ophélie.* Certes, on y rencontre de très grandes qualités de peintre. La couleur a des exquisités, et les étoffes sont bellement traitées par un vrai maître de la palette. Mais l'œuvre n'a rien de shakespearien. Il n'y a rien, en cette toile, de l'effroi tragique qui souffle dans le drame du grand Will. On devine le « modèle », et la folie de la douce héroïne est de pure convention. Je préfère, de M. Stevens, cet autre tableau : l'*Atelier du chevalier Alfred de Knyff.* C'est de la très belle peinture, tout simplement. Il y a là une pendule traitée d'une magistrale façon. Parcourez les musées de Hollande et cherchez dans l'œuvre de tous les petits maîtres un objet peint d'une pâte aussi fine, aussi magique, aussi solide en même temps ! Le tableau ne représente rien, ne signifie rien. Mais il vaut par la splendeur même de la peinture. Non pas que tout y soit parfait, mais certains accessoires brillent d'un éclat d'art réel. Celui qui a peint ainsi est certes un très beau *peintre* et il a tort de s'égarer, comme dans son *Ophélie,* dans des régions où, seul, un Eugène Delacroix eût pu faire surgir, dans leur surhumaine tragédie, les héros shakespeariens.

Voici différents tableaux de M. Alfred Verwée, qui vient de mourir. M. Verwée restera un des bons animaliers flamands. S'il n'a pas la conscience profonde et la grandeur d'un Paul Potter, il possède en revanche un coloris franc et une énergie de brosse, qui sonnent haut dans ses cadres. Son pays préféré était, au nord de Bruges, le coin des Flandres qui étend ses vergers et ses prés comme de belles nappes vertes étalées sous le ciel pour les pyramides des fruits de l'automne et la joie rustique des fleurs d'été. Là bondissent en pleine liberté les chevaux d'un noir d'ébène dételés de la charrue, et se cabrent, sous les arbres, les fiers

étalons. Derrière les haies de sureau sourient les fenêtres des fermes, leurs volets ouverts au beau jour de Flandre. Puis vient, aux approches de la mer, la région des dunes et les pâturages des « prés salés ». D'immenses troupeaux de vaches, dans la blondeur d'une lumière humide, sous un ciel où les nuages argentins glissent comme les chars mystérieux des fées de l'Océan, paissent à l'infini, éparpillant leurs taches blanches, noires et brunes devant les dunes pâles. Les mouettes volent et planent au-dessus du pays. Entre deux dunes, on aperçoit la mer du Nord, et un gros bateau de pêche de Blankenberghe lutte, au large, contre l'écume des flots. Voilà le pays qu'a peint Alfred Verwée. Les vaches, les taureaux, les étalons passent en son œuvre à travers ce beau décor. C'était un artiste robuste ; la Belgique vient de perdre un de ses peintres les plus estimés.

Mais tout ceci n'est pas un compte-rendu du Salon de Gand. C'est une causerie à bâtons et quelquefois à peintres rompus. J'ai voulu surtout parler des Belges. Je ne puis que vous signaler qu'il y a ici un merveilleux Fantin-Latour : la *Lecture,* qu'il y a des Kröyer (études), des Roll, une intéressante collection de Lhermitte, de très colorés Thaulow, ce beau peintre de la neige et des rivières au dégel ; — puis, parmi les Hollandais, des Jakob Smits, d'une facture chaude et rembranesque. Mais je ne veux insister sur ces œuvres connues à Paris.

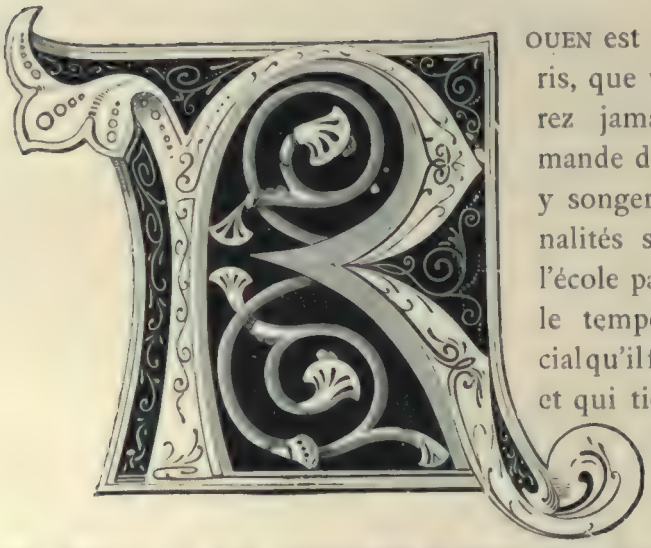
EUGÈNE DEMOLDER.

# UNE COLLECTION DE DESSINS

## D'ARTISTES FRANÇAIS[1]

---

### X



OUEN est si proche de Paris, que vous n'empêcherez jamais l'école normande de se fondre, sans y songer, en ses personnalités supérieures, avec l'école parisienne. N'était le tempérament provincial qu'il faut bien observer et qui tient une certaine qualité grasse et puissante du terroir, donnant aux épaules et aux esprits des Poussin, des Jouvenet, des Géricault, des J.-Fr. Millet un peu plus d'ampleur et de santé, de virilité sanguine, vous ne distingueriez pas la raison qui assure à ces maîtres une place à part entre ceux de leur temps mêlés à la légion de Paris. Aussi était-il juste de les grouper à part, comme nous avons fait pour les Lorrains, les Provençaux et les Languedociens. Mais nous avons réservé pour l'apologie et le dénombre-

[1] V. l'*Artiste* d'août, septembre et octobre 1894, janvier, mars, avril juin, juillet et août 1895.

ment final les œuvres des trois ou quatre peintres que je viens de dire et qui portent jusqu'au fond de leurs moëlles le signe de noble et tranquille fierté, de sève expansive et nourrissante, qui caractérisent le génie de leur province.

De J. Jouvenet, élève de son père Laurent Jouvenet, dix-huit dessins. Entre tous ceux-là le capital et l'un des plus intéressants à coup sûr de ma collection est le *Portrait de Louis Bourdaloue, jésuite, tiré sur le visage du mort.*

> Modèle de la chaire, il fut tout à la fois
> Le roi des orateurs et l'orateur des rois.

La tête du prédicateur a été évidemment dessinée par Jouvenet immédiatement après sa mort. Tous les signes du trépas sont là, dans les yeux, dans le nez, dans la bouche; puis il a imaginé de mettre en mouvement ce cadavre et de faire survivre la prière à la mort. Je ne pense pas qu'il y ait de Jouvenet un dessin plus poussé et plus étudié que celui-là, et qui soit, à cause du sujet même, d'un plus grand caractère. Le portrait peint, exécuté d'après cette belle étude, faisait partie de la collection de M. de Genoude et fut vendu à sa mort, sous l'attribution de Ph. de Champaigne et sous cette désignation : « Portrait d'un prêtre aveugle, tenant de la main droite un crucifix et l'autre main appuyée sur sa poitrine. » Comme on n'avait apparemment que ce portrait d'après nature du saint homme, il est le seul qui ait été pris pour type et répété par la gravure. La plus ancienne et la meilleure estampe qui en ait été gravée, le fut, en supprimant le crucifix et beaucoup d'accessoires, par C. Simonneau. Dargenville raconte que « le portrait du P. Bourdaloue, peint après sa mort par Jouvenet, se trouvait de son temps dans la maison professe des Jésuites, et qu'il y en avait un pareil au collège des Jésuites, mais qu'on le disait une copie ». Inutile de faire observer qu'au chevet d'un mort un artiste ne peint point un portrait, mais qu'il crayonne un dessin.

— Un religieux endormi dans un fauteuil ; il est tourné vers la droite; la tête repose sur la main gauche; les jambes sont croisées. Belle étude à la pierre noire, rehaussée de blanc, sur papier gris. Au verso de la même feuille, se trouve esquissée à grands traits la première pensée du *Jésus-Christ élevé en croix,* qu'a gravé Desplaces.

Le vigoureux génie de Jouvenet s'est surtout fait connaître par l'ampleur facile de ces grandes machines que lui inspirait l'Évangile et qu'il exécutait d'un si mâle pinceau; nous possédons là en ce genre une de ses plus magistrales inventions : Jésus-Christ guérissant des malades au bord du lac de Génézareth. Le Christ, descendu de la barque qui se voit à gauche et entouré de ses disciples, est abordé par des malades qui se précipitent vers lui et s'agenouillent. Au premier plan à gauche, trois hommes apportent un paralytique sur une civière; à droite, autre paralytique, posé à terre sur une autre civière; un troisième, près de là, est descendu de cheval par un de ses parents; au fond à droite, des monuments d'une ville. Dessin du plus beau faire du peintre, à la plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc, sur papier gris. Vente Durand-Dubois, 5 juillet 1872. — Étude pour l'une des figures de disciples qui se trouvent dans le tableau de *J.-C. et le Centenier* au musée de Tours. — Martyre de saint Pierre. Composition qui a beaucoup de rapports avec celle du beau dessin du Louvre : des bourreaux clouent le saint à la croix; l'un est monté à une échelle et va frapper sur les clous des pieds; un autre, agenouillé à gauche, lui cloue la main; un troisième, à droite, lui tient le poignet droit; un quatrième, un peu détourné vers la droite et les bras levés, semble tirer une corde. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. Vente Pelletier. — Un vieillard étendu sur son lit de mort et entouré de sa famille et de ses serviteurs; à gauche, sa vieille femme assise et pleurant; à droite, au pied du lit, sa fille agenouillée et tenant un enfant. Le moribond est assisté par un saint personnage dont la tête se détache sur une auréole. On pourrait croire que ce personnage est le Christ, à voir le nombre de disciples qui sont groupés autour de lui au fond à droite; mais le même Christ, nu et porté par trois anges, apparaît au vieillard dans une gloire céleste. A la plume, lavé d'encre et rehaussé de blanc, sur papier gris. — Le Sacrifice de l'Agneau. — Des études de têtes d'apôtres, mainte et mainte académie à la pierre noire pour ses nobles compositions du *Repas chez Simon,* car ces laborieux, Restout, comme Jouvenet, comme jadis Vouet et son école, ont durant deux siècles, jusqu'à Prud'hon, gardé l'habitude de dessiner l'académie, assis pêle-mêle sur les mêmes bancs que leurs élèves. — Jouvenet est-il l'auteur d'un dessin de thèse aux trois crayons sur papier gris : Apollon sur le Parnasse et entouré des

Muses, soutient le portrait d'un jeune Prince qui semble être le duc de Bourgogne; une Muse fait le geste de protéger le Prince contre les menaces de Mars, assis en bas au pied d'un palmier. Cette composition a été gravée avec cette inscription : *Jouvenet in.* — *Steph. Gantrel sculp. C. P. R.* N'était l'affirmation, même encore pour moi douteuse, du graveur contemporain, ce m'aurait paru un dessin de Ch. de La Fosse.

De Jean Restout, dont les bons ouvrages se confondent avec ceux de son oncle et de qui le grand pastelliste Quentin de La Tour, si fin théoricien de son art, disait que « M. Restout avait la clef de la peinture », parce que nul en son temps ne posséda mieux le secret de l'harmonie et de la dégradation aérienne, de Jean Restout, vingt-quatre dessins ; citons seulement : la Vierge présente l'Enfant-Jésus au Grand-Prêtre ; composition en largeur, au crayon noir rehaussé de blanc, sur papier bleu. Un autre croquis pour la même composition faisait partie de la collection Kaïeman. Le tableau dont ce dessin est la première pensée se voit à Paris, dans l'église Saint-Roch ; il avait été peint pour la chapelle du séminaire de Saint-Sulpice. — Autre composition mise au carreau sur le même sujet. — La Transfiguration. (Vente Andréossy, avril 1884.) Tous ces dessins de Restout sont à la pierre noire, rehaussée de blanc, sur papier gris. — Le Baptême du Christ. — Saint Augustin en prières. — Cinq têtes d'hommes et de femmes. — Trois projets mythologiques de trumeaux divers. — Six études pour les compositions, connues par la gravure, des Miracles du diacre Pâris : le *Tombeau du B. François de Pâris,* etc., *Pierre Gautier de Pezenas,* etc. — Copie du portrait de la Brinvilliers, « dessinée par M. Restout sur le trait qu'en fit M. Lebrun lorsqu'on la menoit au supplice ». Collection Ch. Giraud. — Une académie, provenant de la vente de J.-B. Descamps, lequel a écrit lui-même : *M. Restout le père, peintre du Roy.* — Scène antique : la foudre tombe sur les degrés d'un ancien temple ; au premier plan, multitude de femmes, d'hommes et de guerriers, épouvantés par le prodige et qui s'enfuient ou se prosternent. A la pierre noire, rehaussé de blanc, sur papier gris. Collection La Fontinelle. — Le Christ au jardin des Oliviers : un ange descend vers lui; sur le premier plan, les disciples endormis. A la pierre noire, rehaussé de blanc, etc., dessin mis au carreau.

De Théodore Géricault, cinquante-deux dessins. Le premier que

j'aie possédé de Géricault, je l'avais acheté à la vente Achille Boucher : sujet inconnu, tiré sans doute de la *Divine Comédie*. Songez à ce que cette *Divine Comédie* pouvait inspirer à la fois à Géricault et à Delacroix, qui la lisaient, pour bien dire, dans le même exemplaire. Nul tableau n'est sorti plus directement de l'atelier de Géricault que la célèbre *Barque du Dante et de Virgile*. Un homme qu'enlace et dévore un serpent à deux têtes, est entraîné vers la droite par des démons et des damnés. Il tourne la tête vers un homme que l'on peut supposer être le Dante et qui se cache le visage de sa main gauche. A la plume. — Puis, le Christ adoré par les anges, croquis à la plume dans le goût du Parmesan. Collection de Diaz le fils. — Un officier, un sapeur et deux soldats entourant un petit monument sur lequel sont inscrits les mots : *Aux braves du 45e de ligne*. Au crayon noir, lavé de bistre, sur papier gris. Vente Durand, coll. Gasc. — Femme mourante vers laquelle se précipite un homme appuyé sur un jeune garcon. Au crayon noir. Portefeuille Horsin Déon. — Six croquis réunis sur une feuille : dans quatre d'entre eux une mère avec son enfant ; dans les deux autres, femme nue puisant de l'eau à une fontaine. Même portefeuille Horsin Déon.

Un jour, passant par la rue Bonaparte, je fis trouvaille, chez Dauvin, d'un lot bien précieux de dessins de Géricault. Ils provenaient d'un portefeuille ayant fait partie de la vente de Catty, le marchand de curiosités, dont la femme les tenait par héritage de son père, Pierre Legrand, marchand de tableaux, rue de Grammont, lequel les avait achetés à la vente même de Géricault. Ce sont, comme on va le voir, sauf quelques croquis de verso, presque tous des études de chevaux, de ces études qu'il poursuivit passionément jusqu'à la mort et que nous recherchons comme la plus naturelle expansion de son génie, et celles-ci presque toutes de la plus forte qualité du maître : — Étude de deux chevaux vus de profil et tournés vers la gauche ; en haut, à gauche, étude très fine d'une bouche de cheval ; l'un des deux chevaux est retouché très vigoureusement de quelques accents d'encre de Chine. Au verso, croquis au crayon et à la grosse plume, d'une composition d'Haydée secourant Don Juan. — Étude de cheval percheron marchant vers la droite et sur lequel est monté un enfant ; à la mine de plomb. Un artiste assis sur une chaise et dessinant ; il est tourné de profil vers la gauche ; à la plume. Au verso, deux

*Dessin de Géricault*

femmes costumées et debout, se regardant avec mépris ; à la mine de plomb. — Croquis divers : un tigre dévorant un homme ; une tête de tigre ; un cheval vu par la croupe ; à la mine de plomb. — Études sur la même feuille de six chevaux tournés vers la gauche ; celui du premier plan à gauche a l'un des pieds soutenus pour être ferré ; à la mine de plomb et à la plume. — Quatre autres études de chevaux également tournés vers la gauche ; à la mine de plomb et à la plume. — Trois études de chevaux tournés vers la droite; à la mine de plomb. — Études de deux chevaux également tournés vers la droite ; mine de plomb. — Études de deux chevaux tournés vers la gauche ; mine de plomb. — Tête et jambe de cheval ; à la plume. — Huit études diverses de chevaux, croupes de chevaux et membres de chevaux ; à la mine de plomb. — Plus, un album contenant vingt-trois études, trois au crayon noir, une à la mine de plomb, et toutes les autres à la plume et rehaussées de blanc sur papier végétal, d'après les sculptures, bas-reliefs et vases antiques, représentant des sujets hippiques, et que Géricault avait pu voir à Londres. — Ces sujets hippiques, on les retrouve partout, jusqu'au verso d'une composition de huit figures sur l'assassinat de Fualdès, croquis à la mine de plomb, et où l'on rencontre un croquis d'attelage à l'antique. (Vente Palla.) — Deux chevaux de course, lancés à tout galop sans cavaliers; à la mine de plomb et à la plume. (Vente Durand; coll. Diaz le fils.) — Croquis divers sur la même page et à la plume : lutteurs, chevaux ; à gauche, un hussard dont le cheval se cabre ; au verso, des jambes de cheval. Acquis d'Alph. Wyatt-Thibaudeau, qui le tenait de M. de La Salle. — Femme assise sur un rocher à l'ombre d'un arbre ; au verso, tête de jeune homme d'après l'école d'Athènes ; à la plume, lavé de bistre ; provenant de la vente de F. Dubois, auquel Géricault l'avait donné. — Même provenance : aspirant de marine, vu de dos et à mi-corps ; au verso, étude de paysage, au pinceau et en bistre. — L'Invalide ouvrant sa redingote pour montrer sa croix; croquis à la mine de plomb pour la lithographie qu'a exécutée Géricault.

Des souvenirs que Géricault avait rapportés de Rome, et provenant de la vente de son ami A. Colin, une page de croquis sur laquelle se trouvent essayées différentes compositions pour le même sujet, d'une femme aidant un blessé à monter dans une charrette. Le haut de la page est rempli de profils de toitures ou

fabriques romaines. En bas, la première pensée d'une figure de soldat boiteux, qu'il a utilisée dans la lithographie d'*Une charrette de blessés;* à la grosse plume. — Deux dessins sur la même monture : 1° Deux maisons romaines réunies par une passerelle; 2° Un homme nu, assis et tourné vers la droite dans l'attitude de la mélancolie ; à gauche, près de lui, son bâton et son manteau; à la grosse plume. — Costumes d'hommes et de femmes du peuple, de pèlerin et de moine, à Rome ; à la plume sur papier calque. — Faut-il compter les croquis divers recueillis par la piété respectueuse de ses contemporains : sur une même feuille d'album, deux croquis d'homme renversé et se soulevant sur son bras droit ; deux autres croquis de Turcs et de nègres vêtus à la turque, l'un colorié d'aquarelle?

L'amour du cheval, la passion effrénée de la forme du cheval, cette passion de la noble bête dont lui-même, par une chute déplorable, mourut victime, dans la plus féconde force de l'âge, combien cela fait de Géricault, pour nous Normands et Percherons, le peintre national par excellence ! Un autre pauvre jeune peintre, mort trop tôt, ne nous touche-t-il pas, lui aussi, par cet endroit ? Le brave Achille Giroux, de Mortagne, descendant de Géricault par Alfred de Dreux, et dont nous avons l'aquarelle d'un cheval percheron attaché au pilier d'un hangar et s'étirant la jambe droite de derrière.

Notre chère Normandie, quels sont les dons de Dieu qui en ont fait la première des provinces de France, en la gratifiant des ressources éternelles de toute richesse et de toute planturance ? La mer, les chevaux, les prairies et les moissons que le rude laboureur tire de sa glèbe. Or, qui le premier, si ce n'est Jouvenet, s'en alla étudier, un bel hiver, à Dieppe, les franches allures, les libres manœuvres de ces pêcheurs, des beaux gars aux formes élancées de la côte normande, alors qu'il recueillait les éléments de sa *Pêche miraculeuse* et préparait, la première en date, la marine initiale des peintres d'histoire avant le souverain et terrible chef-d'œuvre du *Naufrage de la Méduse?* — Qui a répandu dans le monde de plus élégantes images de notre plus pure race chevaline, honneur de notre province et de la France jusque par-delà les mers, et le plus robuste instrument de notre force militaire et de notre agriculture, si ce n'est Théodore Géricault ? — Qui enfin, après Nic. Poussin, ancêtre vénéré du paysage français, qui donc

L'Artiste

Dessin de J.-F. Millet

a imprégné de la plus profonde poésie tantôt la sombre verdure d'un massif d'arbres en un coin d'herbage, tantôt le guéret retourné par la charrue ou la herse et où s'abattent sur les mottes les tristes corbeaux, tantôt les moutons pressés autour de la bergère, et les heures bénites des crépuscules, et, sous l'âtre de la chaumière, le rêve fatigué de l'homme des champs, qui, si ce n'est notre glorieux dernier venu, Jean-François Millet?

Aussi, pour finir notre chapitre des princes de l'école normande, avons-nous de ce J.-Fr. Millet : *Mercure volant les vaches d'Argus endormi;* au crayon noir, sur papier gris. — Des baigneuses sortant de la rivière; au fond, des bœufs dans leurs pâturages. Croquis à la plume. — Et enfin la *Tondeuse de moutons,* répétition à la pierre noire exécutée pour moi par Millet, grâce à l'entremise de son plus intime ami et biographe, Alfr. Sensier, d'après le premier tableau du même sujet qui parut au Salon de 1853.

*(A suivre.)* PH. DE CHENNEVIÈRES.

ÉTUDES ITALIENNES

# LES JEUNES HOMMES DE LUINI

L'ENSEIGNEMENT d'Italie !... Il est un sens où chacun sans difficulté l'entend. Ajouterons-nous qu'il y a de fortes chances pour que ce ne soit point le nôtre ? Sans doute, car si jamais il fut vrai de dire qu'un même mot peut revêtir les acceptions les plus contraires, c'est bien de celui-là qu'il le faut affirmer. Que cette terre de beauté, foulée, Dieu sait combien ! par les piétinements de tant d'indignes admirateurs, doive être encore *matière à découvertes*, on l'imagine moins aisément. Cependant, rien qui soit plus exact. Ne vîmes-nous pas récemment cette chose stupéfiante : une des plus belles œuvres de la peinture florentine [1], qui depuis des années gisait sans honneur aux combles des musées, exhumée par un amateur et mise à son vrai rang pour la plus grande confusion de ceux qui, les premiers, auraient dû s'en aviser ? Est-ce pas là *découvrir* au sens précis du mot ? Encore n'y insisterons-nous pas, car c'est besogne de spécialiste.

Pour nous qu'intéressent médiocrement les minuties des érudits et les gloses des commentateurs, nos préoccupations sont autres et s'adressent ailleurs. Aussi bien nous paraît-il illimité le champ

[1] La *Pallas* de Botticelli.

des découvertes où notre sensibilité s'exerce, illimité comme la puissance du Rêve qui n'en est qu'une des formes, la plus subtile sans doute, comme la faculté d'émotion qui l'accompagne et la parfait.

Le voilà bien le mot qu'il fallait prononcer. Émotion ! magicienne toute puissante, puisque, toi manquant, il n'est artiste pour créer d'œuvre, non plus que curieux pour en jouir. Maîtresse souveraine de nos impulsions et dispensatrice de nos plaisirs, c'est à toi qu'il faut tout rapporter, et de grand cœur nous proclamons ton pouvoir. Comme un parfum subtil et fort sature, de ses capiteuses effluves, la chambre close où il fut répandu, ainsi va-t-il de ton action sur l'âme, que ta puissance contagieuse emplit maintenant tout entière, l'ayant une seule fois touchée, car c'est le propre des extrêmes voluptés qu'elles ne supportent pas de rivales auprès d'elles.

Pareillement, celui qui sentit son être s'exalter une fois dans la communion des choses d'art, ne goûte plus aucun mode différent de les approcher et d'en jouir. Tous autres, mis en regard de celui qu'il éprouva, lui semblent fades et décolorés. Il lui paraît bien que l'ultime raison d'exister pour sa machine nerveuse est de vibrer au contact de ces émotionnantes réalités, et pour peu que sa curiosité égale son enthousiasme, il n'aura de cesse que les plus hautes d'entre elles se soient trouvées rapprochés de ce thermomètre infiniment sensible que lui devient son âme même !... Voilà-t-il pas de quoi justifier des prétentions un peu grosses et des mots un peu lourds !

Il nous fut rarement donné de sentir ainsi comme en cette ville de Milan, qui serait, avouons-le, de médiocre intérêt et de fatigant séjour, si chaque démarche n'y évoquait la grande ombre de Léonard, et celle, non moins séduisante mais plus voilée, de son élève Luini. Du premier l'attirance n'offre peut-être pas d'analogue connue dans l'histoire du Beau, et ses réactions intellectuelles s'exercèrent avec une efficacité sans précédent sur les tempéraments les plus divers. Parmi ceux dont le rôle et l'efficace vertu consistent à transcrire littérairement leur rêve des chefs-d'œuvre, pas un qui, s'étant arrêté pour interroger cette figure, n'ait été dès l'abord fasciné par ce fixe regard, irritante énigme répondant à cet autre mystère : l'âme que jalousement il dissimule. Et les difficultés exaspérant l'effort donnèrent naissance à ces interprétations

que vous savez, dont il paraît bien que deux ou trois ont approché le vrai. Ainsi s'explique en tous cas, sans se justifier complètement peut-être, l'exceptionnel renom dont cette mémoire bénéficie, pour le plus grand dommage de ceux qui non moins noblement travaillèrent à la gloire de la patrie. Il a tout pris, tout tiré à lui, et de même qu'en un groupe de constellations rayonnant vers nos yeux, presque toujours il en est une sur qui se concentrent les regards, celui-là dans le ciel de l'Art a fait le vide autour de lui.

Ne craignons pas de le dire : une part notable de cette faveur trop exclusivement réservée au Vinci, il convient, par esprit d'équité, de la reporter sur cet autre maître exquis, non moins attirant pour qui sait traduire l'âme d'un contour, sur son émule qui fut aussi son élève, Bernardino Luini. Il eut comme lui le sens délicat d'un ordre de beauté très spéciale et très personnelle, où s'incarna son rêve de vie. Beauté qu'il faut bien avouer parfaite, puisque, pour employer la technique du spécialiste, elle est à la fois de *forme* et d'*expression*. Entendez par là qu'il sut en même temps satisfaire les exigences de notre œil par l'harmonieuse réponse des lignes, — souveraine expression de cet instinct décoratif que l'Italie formula mieux qu'aucun autre pays du monde, — et qu'aussi bien il réalisa sa conception de l'âme humaine en quelques types synthétiques, gravés ineffaçablement dans l'esprit qu'ils impressionnèrent une fois.

Opposons maître à maître et chef-d'œuvre à chef-d'œuvre. Il n'est artiste qui, visitant les musées de Lombardie, n'ait passé de longues heures en face de la célèbre *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces. Plaignons ceux qui, faute de l'avoir visitée dans ce couvent fameux, imaginent s'en pouvoir faire quelque idée d'après la copie de notre Louvre. Traversant Milan, leur premier soin ne fut-il pas d'aller rendre un pieux hommage au complexe génie de Léonard, et d'évoquer son âme ardente, ensevelie désormais sous les repeints innombrables qui ne parviennent pas à l'anéantir ? Authentique chef-d'œuvre pour lequel nul plus que nous n'a de vénération. Mais combien parmi eux prirent soin de s'arrêter en cette petite église de Lugano qui renferme une composition semblable du doux Luini ? Pourtant il me paraît qu'on en pourrait tirer tout un enseignement. Sans parler du mouvement des apôtres, et de l'expressive beauté de certaines physionomies déno-

tant un sens de la vie intérieure qui ne le cède en rien à celui-là même qu'immortalisa Léonard, la figure doucement pensive du Sauveur et le charmant visage de l'apôtre endormi sur l'épaule du Christ comptent parmi les inventions les plus suaves, les plus réellement impressionnantes qu'ait produites la peinture. Moins hautement intellectuel que Léonard, Luini nous apparaît d'une sensibilité plus tendre, et c'est par d'autres voies que son gracieux génie sut prendre possession de notre âme.

Dans les chapelles voisines, en cette même petite église de Lugano, aux voussures des plafonds, interrogez ces têtes d'anges, dont certaines sont à ce point altérées par le temps qu'il n'en subsiste plus qu'un vague contour. Plusieurs ont eu cette rare fortune de demeurer intactes. Questionnez-les ces visages où nous lisons une ardeur excessive, une intensité de vie spirituelle à laquelle nous ne fumes point accoutumés. Ils ne manqueront pas de vous faire, sur l'état d'âme de qui les conçut, quelques-unes de ces confidences qui l'emportent en valeur sur tous les éclaircissements des biographes. Charmants visages qui n'avez d'enfantin que la trompeuse apparence de l'âge, vous allez nous devenir un témoignage à l'encontre duquel rien ne saurait prévaloir.

Ici nous touchons à son invention propre, à la note personnelle, inoubliable, qu'il fit entendre en ce concert d'artistes, et qui délicieusement en nos âmes soulève des douceurs inattendues. Virtuose magique comme ses émules de la Renaissance, il sut donner un son capable d'éveiller en nous, à tant d'années de distance, la délicate fantaisie du rêve... Et n'est-il pas là tout entier le secret de durer dans la mémoire des hommes, si facilement ingrats pour ceux qui se dépensèrent à leurs plaisirs ?

A la faveur d'un don divin et grâce à l'efficace vertu de son génie, — faut-il dire conscient ou naïf ? — le maître de Luino créa certain ordre d'exquise beauté par où se trouvent impressionnés nos modernes besoins, et qui réside toute en une troublante équivoque. Beauté non point aiguë à la manière de celle qu'imagina son maître, mais *ambiguë* plutôt, et qui va profond dans notre sensibilité. Il sut reprendre, pour le façonner à la mesure de son rêve, ce type attirant de l'*Androgyne,* dont mainte œuvre de l'antiquité nous avait laissé l'image et qui, traversant les temps troublés du Moyen-Age, y rencontra de si poétiques incarnations.

Déjà ses *Anges,* avec leurs ravissantes petites têtes, leurs visages

mi-enfantins, mi-éveillés, nous laissaient soupçonner son secret. Il y a, dans leur sourire, je ne sais quelle étrangeté qui nous poursuit et par certains côtés nous préoccupe. Ce ne sont pas simples bambins joufflus, à la façon de ceux qu'en leurs tableaux Raphaël et Corrège à profusion répandirent : — largesse facile et pour tout dire un peu lassante, puisqu'elle n'emprunte rien à la vie spirituelle. Ainsi n'en va-t-il pas avec Luini, qui par nos besoins d'âme nous attire et nous retient. Combien plus sûrement encore ils ont prise sur nos sens, ces charmants jeunes hommes aux contours si doux, au sexe si indécis ! celui qui lève les yeux au ciel dans la grande fresque du *Brera,* tel autre représenté dans la *Cène,* tels autres encore en ces musées et ces églises lombardes que décora son gracieux et souple génie !

Je le sais bien qu'à Léonard aussi, avant qu'on ne s'enquît du doux Luini, fut attribuée la résurrection de l'Androgyne. M. Taine ne s'est-il pas appliqué à nous convaincre ? Et, s'il était encore parmi nous, au saint Jean de la *Cène* de Lugano il ne manquerait pas d'opposer le même apôtre dans celle de Sainte-Marie-des-Grâces, cette merveille si odieusement caricaturée dans la copie du Louvre. Notre intention n'est pas de commenter à nouveau cette œuvre sur laquelle on n'a déjà que trop écrit. Pourtant sur ce point nous irons plus loin que lui et n'hésiterons pas à dire : — Androgyne, cet apôtre Jean assis à la droite du Sauveur ! Dites plutôt une femme, une vierge s'il vous convient. Peut-il subsister un doute sur le sexe de cet être charmant ? Regardez plutôt l'ovale de ce visage, les molles inflexions de ce cou, et dites si véritablement l'hésitation est permise. Ce sont là traits féminins, et le type idéal qui occupait la pensée du peintre aux heures où il conçut cette œuvre, avait, n'en doutez point, la grâce troublante de sa *Monna Lisa* ou de quelque autre de ses femmes. L'Androgyne veut plus d'indécision : voilà pourquoi certains jeunes hommes de Luini nous en semblent des exemplaires inégalables.

Ce qu'il aima, nous le percevons aujourd'hui, ce qu'il exprima aussi, — comme on peut rendre cela seul à quoi l'on attache un prix infini, — il nous paraît bien que ce furent, le charme indécis et la beauté fuyante de cet âge où le jeune homme, à peine encore sorti de l'adolescence, entend les premiers appels de sa timide virilité. Il y a, dans ces fresques, tels visages aux contours suaves, telles lignes pliantes du corps, qui ne laissent aucun doute sur la

vraie complaisance de l'artiste. De cette heure fugitive, douce au souvenir de toutes les âmes délicates, ce n'était point assez qu'il goutât l'émotionnante valeur de poésie, comme nous tous, insuffisants dilettantes du sentiment, qui n'avons pas en nous le pouvoir de fixer nos rêves. Encore fallait-il qu'il en composât un type idéal à l'image de ces rêves, et qu'à l'aide de ses traits essentiels il parvînt à nous en traduire le charme !

Comment s'émurent ces mains gracieuses, de quelle douceur ardente et contenue elles esquissèrent le geste d'amour par où nous imaginons qu'elles furent infiniment sensibles à qui les sut élire !... voilà ce que nous enseigne une longue station méditative doublée d'un colloque intime avec ces charmantes créatures. A dire vrai, est-il une autre méthode rationnelle de goûter les œuvres d'art ? Rationnelle, et, ne craignons pas d'ajouter, profitable à notre culture. Car de toute autre façon de faire nous ne saurions nous accommoder, non plus qu'y plier nos exigences. Voyons donc ce qu'ils vont nous dire, ces jeunes hommes issus du cerveau du peintre, et parmi lesquels il se complut.

En présence de tels êtres, si délicats et si sensibles, tout soupçon de violence ou de froissement brutal se trouve écarté de la notion d'amour, par où si souvent dans les habituelles rencontres il nous paraît avili, et, pour tout dire, empreint d'une grossièreté tant soit peu répulsive. Ici la part d'instinct sera réduite au minimum possible. Transposé dans le domaine exclusif du sentiment, il aura tôt fait d'y perdre cette brusque violence, cette impériosité, ce despotisme, qui d'ordinaire régissent les impulsions passionnelles. Tels, en effet, vous vous manifestez le plus souvent, brefs sursauts de l'instinct, et le plus souvent aussi vous n'allez pas plus avant ! Bon pour ces organismes rudimentaires dans le cerveau de qui la naissance de l'image se traduit soudain par l'acte correspondant... Mais nous, qu'une nature plus complexe dota d'autres besoins, c'est autre chose aussi que nous demandons à l'amour, et spontanément notre gratitude exalte ceux qui, l'ayant paré d'un rêve conforme au nôtre, nous en transmirent l'attirante image.

Parce que ces charmants jeunes hommes répondent à l'idéal de tendresse ardente et douce que nous aimons, — autant qu'une création d'art peut rivaliser avec un rêve dont l'essence est d'être imprécis et flottant, — nous vouons un culte enthousiaste au maître

exquis dont ils firent la complaisance. Quelle femme aux sens délicats mais ardents néanmoins pourrait demeurer insensible à la grâce de ces figures ? Encore ne serait-il pas inutile, pour qu'elles eussent une prise décisive sur son âme, qu'elle eût connu dans sa première jeunesse quelque épreuve douloureuse, un de ces froissements qui laissent leur ineffaçable empreinte sur toute une existence, par où sa délicatesse ou sa pudeur aurait été contristée. Car alors, mais alors seulement, elle présenterait toutes conditions requises pour goûter cette volupté, et l'imprévu de ses émotions viendrait ajouter une étrange et fiévreuse impatience aux mouvements de son cœur. Instruite par de telles expériences, elle saurait attacher leur véritable prix à la tendresse voilée de ces yeux, à la fraîcheur de ces lèvres, à la caresse hésitante de ces mains frêles et aux doux enlacements de ces bras jamais exigeants, mais au contraire toujours soumis !

PAUL FLAT.

MAITRES D'AUTREFOIS

# LESUEUR

## I

PRÈS avoir consacré quelques pages à la mémoire du grand maître Cherubini[1], il m'est particulièrement agréable d'évoquer les souvenirs de jeunesse qui rattachent mon existence aux dernières années d'enseignement de mon vénérable professeur Lesueur, dont j'ai été l'élève de 1835 à 1837. Parler de l'auteur de tant d'œuvres religieuses et dramatiques d'un accent personnel et d'une rare élévation de sentiment, c'est aussi, croyons-nous, ajouter un chapitre intéressant à l'histoire de la musique. Les grands ancêtres et les initiateurs de la composition musicale française sont, après Lulli et Rameau, Gluck, Piccini, Lesueur, Cherubini, Sacchini, Grétry, Méhul, Spontini, Boïeldieu, Hérold, Halévy, Auber : tous avec des qualités distinctes et en usant de procédés différents, variant suivant leur tempérament, ils ont créé des œuvres typiques s'identifiant spécialement avec le génie caractéristique de notre langue, qui exige, pour les compositions dramatiques, l'union parfaite de l'élément musical avec le sentiment expressif de la parole, et une justesse de diction répondant exactement à une bonne

[1] V. l'*Artiste* de décembre 1894 (nouvelle période, t. VIII, p. 406).

prosodie, en un mot, la déclamation poétique renforcée par l'accent mélodique.

Jean-François Lesueur naquit à Drucat-Plessiel, village près d'Abbeville, le 15 janvier 1763, d'une ancienne famille du Ponthieu. Admis dès l'âge de sept ans à l'école de la maîtrise d'Abbeville, il entra peu de mois après, comme enfant de chœur, à la cathédrale d'Amiens. C'est à cette maîtrise que, de sept à quatorze ans, il acquit les connaissances pratiques de l'art musical, et en même temps, suivant les programmes d'études adoptés en ces écoles, les éléments de latin et de grec, premières bases des humanités qu'il devait terminer au collège d'Amiens. Mais la place de maître de musique à la cathédrale de Séez, qui lui fut offerte en 1779 (il avait alors 16 ans) interrompit le cours de ces études spéciales.

Appelé à Paris pour faire exécuter plusieurs morceaux de sa composition aux concerts spirituels en 1784, ses œuvres fixèrent l'attention des artistes, et, sur la recommandation de Gossec et de Grétry, il obtint la direction de la maîtrise des Innocents. Vers cette même époque, le célèbre maître Sacchini lui donna quelques conseils et l'encouragea à écrire pour le théâtre. La place de maître de musique étant devenue vacante à la cathédrale de Paris en 1786, Lesueur prit part au concours et triompha de ses rivaux.

En prenant cette direction, Lesueur obtint l'adjonction d'un orchestre et de tous les éléments nécessaires pour la bonne exécution d'œuvres musicales importantes; mais ces concessions, consenties à regret par le chapitre, soulevèrent contre le nouveau chef de maîtrise les jalousies et la médisance. Ces solennités musicales religieuses, où se portait la foule, furent désignées comme le « théâtre des gueux ». Le chapitre profita d'une absence de Lesueur pour rétablir l'ancien usage des messes chantées avec accompagnement de violoncelles et contrebasses. Blessé dans sa dignité d'artiste, Lesueur se décida à résigner ses fonctions. Il portait alors le petit collet et les insignes d'abbé sans l'être, et c'était pour les chanoines et pour l'évêché un vrai chagrin que le refus de Lesueur d'entrer dans les ordres.

Disons, pour n'y plus revenir, que la réforme tirée par Lesueur de son propre cerveau (il avait eu pour seul conseiller et modèle l'abbé Rose, compositeur estimable) consistait à introduire dans la musique sacrée l'élément expressif, pittoresque, imitatif, coloré.

Mais il était en avance de cent ans sur les classiques de l'époque, qui n'avaient pressenti ni Mozart, ni Beethoven, ni Cherubini, ni Rossini, ni Verdi.

Lesueur, encouragé par quelques maîtres de haute valeur, mais blâmé par les routiniers et les rétrogrades, eut encore à se défendre contre les basses calomnies des envieux, des jaloux, qui l'accusèrent dans des pamphlets anonymes infâmes, d'actes d'improbité dans ses comptes avec le chapitre de la cathédrale. Il fut honnêtement et publiquement justifié; mais la calomnie avait fait son œuvre perfide, en outrageant dans son honneur l'artiste laborieux, honnête, courageux, que le seul amour du progrès avait incité à chercher des voies nouvelles pour rénover l'art musical religieux. Dans cette période douloureuse de sa vie, Lesueur trouva encore un généreux appui, un ami dévoué, en M. Bochard de Champagny, qui lui offrit une affectueuse hospitalité à sa maison de campagne. Pendant quatre ans, de 1788 à 1792, le cher artiste put oublier dans cette retraite charmante, où tout son temps était consacré au travail, les tristes épreuves de la maîtrise de Notre-Dame.

La mort de son bienfaiteur ramena Lesueur à Paris. Cette fois, suivant les conseils et les encouragements donnés par Sacchini, Lesueur songea sérieusement à aborder le théâtre, et il fit recevoir la *Caverne,* drame lyrique en trois actes, paroles de Dercy. Cet ouvrage fut représenté à Feydeau, le 15 janvier 1793, en pleine Terreur, au milieu des tristes et cruelles agitations qui signalèrent si douloureusement ces jours néfastes de notre histoire. Le drame lyrique de Lesueur obtint un éclatant succès musical, malgré l'absurdité d'un poème sans intérêt, la pauvreté et la platitude des paroles. Cette partition est l'œuvre d'un grand musicien, qui s'abandonne librement aux élans de son inspiration. Lesueur a provoqué l'émotion en écrivant des scènes fortes et pathétiques, des mélodies expressives et bien déclamées, des chœurs d'une grande énergie, un très beau quatuor.

La *Caverne,* un des meilleurs ouvrages de Lesueur, et certainement un des plus populaires, fut suivie par *Paul et Virginie,* trois actes, paroles de Dubreuil (Feydeau, 12 janvier 1794). L'ouvrage, bien interprêté, fut favorablement accueilli du public, qui applaudit chaleureusement plusieurs morceaux d'une incontestable originalité et d'un brillant coloris. Les comptes-rendus de l'époque citent l'hymne des Indiens au soleil, page splendide, le duo déli-

cieux de Paul et Virginie : « Quel ciel pur, quel beau jour! », un grand duo au deuxième acte, enfin un très beau quatuor au troisième acte : « O rage, ô douleur infinie! ». Cette partition, que j'ai jouée au piano sous les yeux de l'auteur, est une œuvre inspirée, où les idées originales abondent, où le sentiment scénique et dramatique s'accusait avec une grande franchise.

*Télémaque* (*ou le Triomphe de la Sagesse,* sous-titre à la mode du temps) fut représenté à Feydeau le 11 mai 1796 et avait été primitivement accepté à l'Opéra, alors que Lesueur dirigeait la maîtrise de la cathédrale de Paris; fatigué d'attendre le bon plaisir de la direction, P. Dercy, l'auteur des paroles, transforma les récits en dialogues, fit quelques retouches à son livret, et le théâtre de Feydeau eut la primeur de cette nouvelle œuvre, qui renferme de très belles pages; plusieurs chœurs d'un rythme puissant et d'une accentuation énergique sont à signaler; le duo d'amour entre Eucharis et Télémaque, un très joli chœur de nymphes, un très beau récit de Mentor, un grand divertissement de faunes, sylvains, satyres, dryades et bacchantes donnent un ensemble musical où Lesueur s'est complu à écrire des pages très réussies de musique pittoresque et descriptive, en ajoutant, suivant sa méthode et sa passion pour l'antique, des mélopées grecques, ou tout au moins qu'il affirmait telles.

## II

En 1795, lors de la création du Conservatoire de musique, Lesueur fut nommé membre du Comité d'enseignement et figura parmi les inspecteurs chargés de codifier, avec la collaboration de Catel, Méhul, Lassalle et Gossec, les principes élémentaires de musique et d'écrire des solfèges pour les classes de chant. Cette situation officielle, modestement rémunérée, était pourtant agréable à Lesueur, qui se trouvait ainsi coopérer utilement aux progrès de l'art musical. Mais de regrettables discussions d'influences, attribuées aux préférences de Sarrette pour Catel, ne tardèrent pas à compromettre la situation de l'éminent artiste. Lesueur eut occasion de critiquer l'enseignement du Conservatoire, et ses critiques, au lieu d'être confidentielles, furent publiées et blessèrent plusieurs professeurs. Le directeur, pris à partie, obligea Lesueur à démissionner. En 1796, l'auteur de la *Caverne,* de *Télémaque,* de *Paul et*

*Virginie* et d'importantes œuvres religieuses se trouvait dans une position très précaire, car le professorat n'était pour lui que d'un très minime rapport, et Lesueur avait déjà charge d'âmes. Mais un événement heureux vint du jour au lendemain faire succéder le bien-être à la détresse qui assombrissait la vie de la famille.

Bonaparte, premier consul, avait nommé son compositeur favori, Paisiello, maître de sa chapelle, avec des appointements très élevés; mais, malgré l'honneur et le profit de cette situation enviée, Paisiello prit le parti de retourner à Naples où il espérait rétablir la santé très altérée de sa femme. Il songea à faire bénéficier Lesueur de sa succession musicale. Le premier consul, qui tenait Méhul en grande estime, l'avait déjà pressenti à ce sujet, mais le grand artiste ne voulait accepter qu'avec la collaboration de Cherubini, et Bonaparte avait pour cet illustre maître une antipathie irréductible. Le premier consul accepta donc en toute confiance le candidat présenté par Paisiello. C'était, pour Lesueur, le salut et la fortune. Il y trouvait en même temps l'autorité nécessaire pour faire représenter ses ouvrages à l'Opéra. Les *Bardes* et la *Mort d'Adam* sortirent de ses cartons. Quant aux compositions religieuses, écrites par Lesueur pendant cette période, elles sont empreintes d'un sentiment noble, élevé, mais portent toutes le cachet très caractéristique du style expressif et dramatique, donné par le musicien au texte sacré mis en musique. Il me revient en mémoire une observation très juste de Lesueur, touchant les compositions religieuses exécutées dans des églises plus ou moins vastes : l'illustre maître posait en principe que les harmonies de ces compositions chorales et orchestrales devaient procéder suivant certaines lois d'acoustique, de résonnance, et se succéder assez lentement pour donner aux ondes sonores le temps normal voulu pour parcourir l'édifice dans son entier, sans se heurter à de nouveaux accords.

Les *Bardes*, opéra en trois actes, paroles de Dercy et Deschamps, furent donnés à l'Opéra, le 10 juillet 1804. Cet ouvrage, d'un style simple mais d'une grande originalité, affirme la puissante individualité de Lesueur. Napoléon, généralement peu enthousiaste de la musique française, s'était passionné pour l'œuvre de son maître de chapelle et lui fit don comme souvenir d'une magnifique tabatière en or, avec cette inscription : *A l'auteur des Bardes, — Napoléon, empereur des Français.*

Le 17 mars 1809, la *Mort d'Adam*, opéra biblique en trois actes,

paroles de Guillard, fut enfin représentée après de longues négociations, car l'administration hésitait à monter un ouvrage dont le succès lui semblait très problématique, et pourtant, malgré la sévérité du style et le parti pris d'archaïsme dans lequel le compositeur s'était volontairement enfermé, le public fit bon accueil à cette musique puissante. Ajoutons que la mise en scène était splendide, et l'apothéose d'un effet merveilleux, ce qui permit à la critique plaisante d'écrire qu'*Adam* réussit grâce *au ciel* peint par Dagotty. Un détracteur plus malicieux rima les vers suivants :

Dans cette *Mort d'Adam* si quelqu'un m'intéresse,
Hélas ! Messieurs, ce n'est pas lui.
Adam meurt, j'en conviens, mais il meurt de vieillesse :
Plaignons plutôt les gens qu'il fait mourir d'ennui.

Le catalogue des œuvres de Lesueur, donné par Fétis, mentionne encore deux grands ouvrages reçus à l'Opéra, mais non représentés : *Tyrtée* en 1794, et *Artaxerces* en 1809. Mentionnons encore un acte en collaboration avec Persuis, aussi à l'Académie impériale de musique, le *Triomphe de Trajan*.

En 1813, Lesueur remplaça Grétry à l'Institut, section musicale. Les désastres de 1814 et de 1815 trouvèrent Lesueur affligé, comme bon Français, de nos revers, de nos désastres ; puis, enfin, Lesueur, qui avait la mémoire du cœur, regrettait le glorieux souverain qu'il avait servi et qui l'avait protégé. Le gouvernement de la Restauration le nomma, sous Louis XVIII, surintendant et compositeur de la chapelle du Roi, en collaboration avec Martini d'abord, puis avec Cherubini. Enfin, en 1817, lors de la réorganisation du Conservatoire en école royale de chant et de déclamation, Lesueur fut nommé professeur de haute composition. Il n'eut plus alors à soutenir les assauts des envieux et des jaloux, car toutes les académies de France et de l'étranger tinrent à honneur d'avoir Lesueur comme membre associé ou correspondant. Décoré de la Légion d'honneur en 1804, il reçut le grand cordon de Saint-Michel en 1821. Enfin, comblé d'honneurs et de témoignages de distinction pendant la seconde moitié de sa laborieuse existence, l'illustre maître put se réjouir d'avoir marché si ferme dans le sentier de l'honneur et du devoir sans jamais avoir renié sa foi artistique.

Lesueur devait enseigner pendant vingt ans aux jeunes artistes qui réclamaient ses conseils, l'esthétique d'un art qu'il avait toute

sa vie cultivé avec passion. Par l'expérience acquise, fruit d'un travail incessant, par des productions nombreuses d'une grande variété de style, par son esprit d'investigation et d'analyse, enfin par ses méditations et par son instruction littéraire, Lesueur possédait pour ce haut enseignement des documents précieux qui le rendaient instructif et attrayant. Je me souviens avec émotion des causeries affectueuses qui précédaient la leçon orale ou écrite, où le maître, fort de son érudition, nous initiait à son savoir avec le charme particulier à la vieillesse lorsqu'elle est bienveillante. Berlioz, dans ses *Mémoires* si humoristiques, rend hommage à la bonté affectueuse du vieux maître qui partageait plusieurs des admirations de son romantique disciple, lorsqu'il évoquait les grandes figures de Virgile, Homère, Gluck.

Au nombre des camarades de cette époque, je dois mentionner Ambroise Thomas, Gounod, Besozzi, Ernest Boulanger, tous futurs prix de Rome ; je restai modestement rivé à mon enseignement de professeur de piano, mais le cher maître me tenait en grande affection, il affirmait à mon ami de Beauchêne qu'il n'avait plus rien à m'enseigner. C'était, hélas ! une illusion.

Mon ami regretté, Octave Fouque, compositeur et musicologue distingué, a publié, il y a une trentaine d'années, une très intéressante étude analytique sur la filiation artistique de Berlioz et de Lesueur dont il avait reçu les conseils en 1829 et 1830, date de son prix de Rome avec la cantate de *Sardanapale*.

Ainsi qu'il l'a constaté, le patriarchal Lesueur, l'auteur acclamé de *Télémaque*, la *Mort d'Adam*, *Paul et Virginie*, la *Caverne*, et de grand nombre de messes, oratorios, etc., était, malgré son éducation dans les maîtrises, un révolutionnaire dans la conception de ses œuvres religieuses, compositions de haut style, mais visant, contrairement aux rigides doctrines des puristes, la musique pittoresque traduisant l'expression de la pensée.

Berlioz fut heureux de trouver chez Lesueur une philosophie de l'art conforme à ses audaces romantiques, encourageant ses premiers essais de symphonies à programme, musique descriptive et imitative, sorte de préface musicale à son grand opéra des *Troyens*. Constatons encore que les sympathies du maître et du disciple convergeaient avec une égale ferveur vers les poèmes bibliques, dont le charme naïf et la couleur orientale répondaient si bien aux qualités spéciales de Lesueur, chercheur infatigable de la musique

primitive de nos grands ancêtres. Ses oratorios de *Noémi, Rachel, Ruth et Booz, Débora*, ouvraient à son imagination musicale de larges horizons poétiques « qu'il savait revêtir d'un coloris antique parfois si vrai qu'on oubliait, en les écoutant, la pauvreté de la trame musicale et la faiblesse enfantine de l'instrumentation ».

Je reproduis sous toutes réserves ce jugement sévère d'un disciple qui devait rompre plus tard avec les bons conseils et les sages doctrines d'un maître qu'il aimait pourtant à sa façon. Où les souvenirs de Berlioz publiés dans ses *Mémoires* concordent avec les miens, c'est lorsqu'il évoque l'exposé des théories de Lesueur touchant l'harmonie, la basse fondamentale, l'art modulatoire. Je m'étonne seulement qu'il ait passé sous silence l'emploi de l'accord de septième du second degré, qu'il désignait comme *à double aspect*, et pouvant moduler par surprise du majeur au mineur ; cette démonstration était une des thèses favorites du maître lorsqu'il quittait les sommets de l'art pour les exemples terre à terre de la science harmonique.

Il convient de ne pas oublier, parmi les disciples de Lesueur, Boisselot qui devint son gendre et obtint le prix de Rome sous sa direction, après avoir reçu les doctes leçons de Fétis pour le contrepoint et la fugue. Il me souvient, à cette époque (je parle de 1835), d'avoir été édifié par la vue attachante de la vie familiale de Lesueur, qui, vénéré de tous, était l'âme de ce foyer où le calme et les soins prévenants, empressés, dont il était entouré par sa femme et ses enfants, lui faisaient une existence douce et recueillie, mais un peu monotone dans sa régularité chronométrique. M^me^ Lesueur était une femme très distinguée, sympathique et charmante par sa grâce naturelle, exempte de prétentions. Elle accueillait les élèves de son mari avec une bonne grâce qui donnait confiance, tout en commandant le respect. Mais cette vie heureuse et calme touchait à sa fin. Le 6 octobre 1837, Lesueur s'éteignait, entouré de tous les siens. Une foule considérable se pressait à ses obsèques ; j'y assistais, ayant à mes côtés Bazin et Boulanger. Hélas ! Berlioz, Bazin, Gounod, Besozzi ont eux aussi été entraînés dans cette course à l'abîme où tout s'engloutit, excepté le souvenir pour ceux qui restent. Je suis persuadé que notre illustre directeur A. Thomas garde lui aussi un souvenir reconnaissant à ce professeur de composition. Les conseils de Lesueur se gravaient d'autant mieux dans l'esprit qu'il les donnait imagés. Il nous recommandait de lire

beaucoup d'œuvres musicales et littéraires, choisies parmi celles des maîtres. Il devait alors se produire dans notre cerveau et à notre insu, un travail de fusion créant pour l'imagination des réserves utiles.

La physionomie de Lesueur reflétait la bonté de son cœur, et la franchise de son regard, allant droit à l'interlocuteur, confirmait la sincérité de sa parole. Les traits du visage étaient réguliers, harmonieux, mais un peu forts ; ils laissaient deviner une volonté énergique, s'alliant à une grande douceur. Nature calme, réfléchie, doué d'un caractère ferme et d'un esprit méthodique, l'âme de Lesueur s'ouvrait naturellement aux sentiments les plus élevés. Fidèlement attaché à ses convictions artistiques, à sa foi, à ses croyances, il resta inébranlable jusqu'à la dernière heure au culte du beau et du vrai.

## III

Il est toute une partie de l'énorme production de Lesueur qu'il convient de sacrifier résolument aux sévérités de la critique. Lesueur s'est toute sa vie occupé de l'histoire de la musique depuis l'antiquité la plus reculée, remontant aux sources primitives de l'Inde ou de l'Arabie ; mais, au lieu de consulter les rares documents authentiques recueillis par les sociétés d'archéologues, il s'était fait une science à son usage personnel. Mélopées à l'antique, chants de patriarches, mélodies où les nuances traditionnelles et la manière d'interpréter étaient minutieusement indiqués par Lesueur, ne relevaient que de l'imagination et de la manière de comprendre l'art antique du compositeur philosophe. Lesueur refaisait les chants religieux de nos grands ancêtres de l'antiquité, d'après son sentiment personnel, tels qu'il les comprenait, d'une grande simplicité d'intonation, de rythme. Malheureusement, l'histoire, appuyée sur ces documents, établit que les chants orientaux et hébraïques sont d'intonations très variées, très modulées, peu vocales pour nos oreilles habituées aux sons régulièrement coordonnés de la gamme. Aussi Fétis, Clément, Gevaërt et autres musicologues d'une science contrôlée, traitent-ils de roman les théories de Lesueur, basant une histoire de la musique, sur des hypothèses fantaisistes et des déductions erronées.

Abordons maintenant les véritables titres de Lesueur à l'admi-

ration de la postérité et d'abord son œuvre de musique religieuse. Celle-ci comprend un grand nombre de pièces pour le service de la chapelle de l'Empereur, et aussi pour les grandes solennités, des *Te Deum*, la *Messe du Sacre*, la *Marche du Couronnement*. Pour apprécier et juger avec sincérité ces belles pages où l'inspiration musicale a tant d'intensité, il ne faut pas oublier que le maître continuait, avec une conviction inébranlable, la mission qu'il s'était imposée d'humaniser la musique religieuse, de la rénover en la rendant expressive, imitative et dramatique.

Fétis mentionne, dans le catalogue des œuvres religieuses de Lesueur, trente-trois messes, dont deux messes solennelles, à quatre voix et orchestre, une messe exécutée avec intermèdes et motets portant le titre d'oratorios de Noël, oratorios pour le carême, trois *Te Deum*, *Marche pour le Couronnement*, *Débora*, oratorio, « et nombre d'autres épisodes de l'Ancien Testament, écrit Berlioz dans ses *Mémoires* (page 24), tels que *Noémi*, *Rachel*, *Ruth*, qu'il avait revêtus d'un coloris antique, parfois si vrai, qu'on oubliait en les écoutant la pauvreté de la trame musicale, et la faiblesse de l'instrumentation ». Ici encore, Fétis s'est efforcé de ruiner théoriquement le système préconisé par Lesueur. Pour lui, les œuvres musicales, écrites dans la pensée d'élever notre âme à Dieu par la prière et le recueillement, ne doivent en rien participer à nos humaines passions. Pour faire justice de ce parti pris, il suffit d'observer qu'en appliquant les principes de Fétis, on bannirait de l'église nos chefs-d'œuvre de musique religieuse. Les admirables messes de Mozart, Beethoven, Rossini, Verdi, seraient mises à l'*index* et l'on devrait, pour être conséquent, s'en tenir exclusivement au plain-chant, harmonisé suivant les lois sévères du contrepoint, en évitant rigoureusement les modulations et les altérations amollissantes.

L'œuvre dramatique de Lesueur n'a pas échappé plus que ces compositions religieuses aux injustices de la critique. On a reproché au musicien de manquer de charme expressif dans ses mélodies. La phrase, a-t-on dit, est molle, languissante, dénuée de chaleur et d'enthousiasme. C'est là, affirmons-le très haut, une grande erreur ; tout au contraire, les pensées musicales de Lesueur ont un grand élan, elles sont colorées, d'un beau sentiment, d'un gracieux contour. Si Lesueur a sacrifié à la couleur locale, à la vérité scénique, à la musique descriptive, il a su donner à ses idées un tour ori-

ginal et personnel, que peu de compositeurs ont possédé au même titre. Ses inspirations mélodiques ont une grâce expansive très réelle, ses morceaux d'ensemble et ses chœurs ont de l'énergie, une grande vigueur d'accent et des rythmes très variés. Enfin son style, très personnel, s'impose par l'intéressant contraste de la simplicité des moyens employés et de la grandeur des résultats obtenus. Compositeur dramatique, lyrique ou religieux, Lesueur a sa place marquée à côté de Méhul, entre Cherubini et Spontini, place enviable et qui le laisse au premier rang parmi les précurseurs de l'évolution contemporaine.

MARMONTEL.

# CAUSERIE D'ART

## *A PROPOS DE JULES LEMAITRE*

(*Fin* [1])

### XIV

Si les lois du théâtre sont compliquées, si elles sont sujettes, comme d'autres lois naturelles, à des perturbations, elles n'en existent pas moins. Y a-t-il une opposition réelle entre ces lois du théâtre et celles des autres formes littéraires ? Ou plutôt, l'opposition absolue n'existant certainement pas, puisque des chefs-d'œuvre immortels ont revêtu la forme théâtrale, demandons-nous : peut-on savoir dans quelle relation exacte se trouvent d'une part le théâtre et de l'autre la littérature plus particulièrement livresque ?

Nous avons vu déjà, au cours de cette causerie, comment une incursion dans les choses d'art a permis d'éclaircir un petit problème d'esthétique littéraire. Voici qu'une occasion se présente d'employer le même procédé et de trouver dans l'art un terme de comparaison, en tout cas bien suggestif, sinon tout à fait démonstratif.

Il y a deux formes d'art qui semblent presque devoir être antagonistes, l'art extensif et l'art intensif ; en termes moins agrono-

[1] V. *l'Artiste* de juillet et août derniers.

miques : l'art concentré, intime, représenté par la peinture de chevalet ou la sculpture à sujet simple, et l'art étendu à de grandes surfaces et, proprement, décoratif.

L'art décoratif, par le seul fait que les œuvres qui le représentent doivent être vues et admirées de loin, exige presque absolument des figures de grande dimension. Pour lui, dans la plupart des cas, la grandeur naturelle est un minimum à peine acceptable. La grandeur colossale est exigible aussitôt que les distances sont un peu grandes. Imaginez-vous Michel-Ange mettant là-haut, là-haut, sur les voûtes de la Chapelle Sixtine, des personnages à peine plus grands que ceux de Meissonier ? La grandeur écrasante de ses *Prophètes,* de ses *Sybilles* se retrouverait-elle, — de loin, — avec des figures de proportion moindre ? De loin, disons-nous, car, dans les dimensions réduites d'une photographie placée devant nos yeux à la distance de la vision distincte, leur caractère de farouche grandeur n'est absolument pas diminué, ayant pour cause leur attitude, traductrice de sentiments nobles et puissants, la proportion des diverses parties de leur corps, qui est celle de géants surhumains, et la simplification de la forme, qui semble agrandir la proportion des figures, de même que l'absence d'arbres et de maisons semble reculer encore les limites d'une vaste plaine.

Ce n'est pas tout. Une composition, picturale ou sculpturale, destinée à être vue de loin ne pourrait sans inconvénient être surchargée de détails d'aucune sorte, non plus que de figures. Ce qui est vrai pour chaque personnage en particulier l'est encore davantage, si c'est possible, pour l'ensemble d'une œuvre décorative. Il faut que le regard s'y promène sans fatigue ; qu'il trouve sur sa route de grands espaces vides où l'attention se repose ; qu'il embrasse d'un seul coup les grandes lignes de cette symphonie de formes, qu'il en suive l'enchaînement, qu'il en aperçoive d'emblée les rapports, les ressemblances harmoniques, les contrastes, toujours sauvés par des analogies lointaines mais facilement saisissables. Plus il y aura d'élégance ou de noblesse dans les types, de clarté dans la distribution des masses, d'harmonie dans les lignes, les valeurs et les tons, plus l'œuvre sera parfaite au point de vue décoratif.

Nous allions oublier de dire qu'elle doit être claire, non pas seulement pour l'esprit, mais aussi pour les yeux, par la raison bien simple qu'à distance, une composition sombre serait invisible.

Sauf de rares exceptions, toutes les fresques sont d'une tonalité claire et blonde. Il existe quelque part, à Paris, un grand tableau de Courbet qui a été certainement conçu avec une intention décorative : c'est une scène d'incendie nocturne. A trente pas, cette composition fait l'effet d'une immense boîte à cirage sans couvercle, où un rayon de lumière, pénétrant obliquement, mettrait des paillettes sur quelques aspérités. A vingt pas, on commence à distinguer des torches fumeuses, des casques sur lesquels leur lueur se reflète. A dix pas, on devine déjà des pompiers, des chevaux, tous les accessoires d'un incendie. Quant à l'incendie lui-même, qui aurait pu éclairer la composition, il est presque entièrement virtuel ; on n'en voit que la fumée. Courbet vous dira sans doute, qu'en général cela se passe ainsi à Paris et que, grâce à l'intelligence et à l'activité de nos excellents pompiers, le feu est presque toujours éteint avant que les flammes aient pu se manifester dans la rue. Au point de vue de la statistique, il a raison ; mais au point de vue décoratif, il s'est absolument trompé, puisque son œuvre n'est visible que de près.

Courbet a peint d'admirables tableaux : les *Casseurs de pierres*, d'une si belle tenue générale ; l'*Enterrement à Ornans*, où le groupe des femmes en noir, qui cachent leurs visages dans des mouchoirs blancs, montre ce qu'un coloriste de haute volée peut tirer du sujet le plus simple ; l'*Atelier*, d'une si riche harmonie sombre, où une femme nue posant pour le peintre au milieu de tant de gens qui remplissent le grand hall, ferait une étrange figure si l'on pensait à autre chose qu'à l'unité du ton de sa chair et à l'ampleur de son modelé. Mais dans tout cela, vous chercheriez vainement la plus légère trace du sentiment décoratif : le pauvre cantonnier est d'un anguleux à faire frémir ; dans les deux autres chefs-d'œuvre, les personnages sont groupés à la bonne franquette, avec une singulière ignorance des lois de l'eurythmie linéaire.

Montons encore plus haut dans la hiérarchie : la *Bethsabée* de Rembrandt, au musée du Louvre, un des plus admirables chefs-d'œuvre du grand Hollandais, fait oublier, quand on la regarde, les centaines de toiles de la galerie La Caze, — sauf deux ou trois merveilleux portraits de Vélasquez ; — mais, après avoir largement admiré dans cette œuvre l'étonnante richesse de la couleur, si sobre en même temps, et le prodigieux modelé de la figure de la baigneuse, on sera bien obligé de convenir, — ce qui d'ailleurs

n'ôte rien à sa valeur en tant que chef-d'œuvre, — que cette figure, assez gauche d'attitude et presque disgracieuse, laisse tout à désirer au point de vue de l'allure décorative. Elle est l'honneur d'un grand musée, mais il ne faudrait pas songer à l'employer comme décoration murale.

## XV

Si l'on veut retrouver l'âge d'or de l'art décoratif, c'est encore à la belle époque grecque qu'il faut remonter, à Phidias d'abord (lui partout, lui toujours!) car, à moins d'un miracle de génie qui ne se renouvellera sans doute pas avant de longs siècles, qui, en tout cas, ne s'est pas renouvelé depuis vingt-trois siècles et demi, le Parthénon, le temple d'Athéna Parthénos restera le prototype de la beauté décorative, prototype que tous les décorateurs de l'avenir devront étudier avec recueillement, non pour l'imiter, certes, mais pour surprendre le secret des lois mystérieuses, — encore incomplètement formulées malgré les efforts des esthéticiens passés et présents, — dont il est la suprême réalisation plastique.

Dans la décoration de ce temple unique au monde, tout est prévu, les règles traditionnelles, encore jeunes, prêtant leur aide à la profonde intuition du génie du maître. Les deux frontons, destinés à être aperçus de très loin par la foule, représentent, avec des figures de dimension colossale, dans des attitudes nobles et calmes, les scènes les plus propres à frapper l'imagination du peuple aimé de Minerve. Les métopes de la frise extérieure, partie du décor subordonnée à celui des frontons, étaient faites pour être vues de plus près : elles renferment, chacune en un groupe de deux figures de grandeur beaucoup moindre, des scènes de combat déjà plus mouvementées. A l'intérieur de la colonnade, tout autour de la muraille extérieure du temple, se déroule la merveilleuse procession des Panathénées : protégée par un plafond qui arrêtait la vive lumière du ciel de l'Attique, placée d'ailleurs plus près de l'œil, cette admirable frise n'exigeait pas la franchise de masses, les forts contrastes de lumière et d'ombre des sculptures extérieures ; elle pouvait sans inconvénient être en relief plat, ce qui permettait une bien plus grande richesse de composition; en même temps, les figures pouvaient être d'une proportion plus petite.

Mais dans cette richesse, la clarté demeurait toujours, et, là même où les figures de cavaliers chevauchaient, c'est le cas de le

dire, les unes sur les autres, la superposition de ces jeunes corps d'éphèbes à demi nus et de leurs manteaux flottant au vent, l'enchevêtrement des jambes des chevaux qui galopaient sur place, parfois presque cabrés, — avec quelle grâce légère! — donnait aux yeux, par un prodige d'art, l'impression non pas d'un tumulte confus, mais d'une noble, d'une divine harmonie de formes et de lignes.

Cette loi d'eurythmie existait de même, cela va sans dire, dans les groupes des métopes et des frontons; et toute la décoration sculpturale tenait sa place dans le monument sans le surcharger, sans être écrasée par lui. On eût dit que ce merveilleux ensemble, conçu par une intelligence supra-humaine, avait jailli un beau jour du sol de l'Acropole sous le choc de la lance d'Athéna, comme l'olivier de l'antique légende.

Ce goût de l'harmonieuse clarté se retrouvait sans aucun doute dans la peinture hellénique, à peu près exclusivement décorative. Nous en avons la preuve évidente dans tous les vases grecs de la belle époque; et, si aucun des chefs-d'œuvre des grands peintres grecs ne s'est conservé jusqu'à nous, au moins connaît-on les décorations murales des anciennes villes d'Italie. Quoique datant d'une époque de décadence relative, quelques-unes de celles-ci, — entr'autres les célèbres *Noces aldobrandines*, — sont encore des chefs-d'œuvre au point de vue qui nous occupe. La composition y est toujours très simple, comme en un bas-relief : par la variété de leurs attitudes, par la grâce des plis de leurs costumes, par la présence de quelques objets accessoires qui les relient discrètement là où l'on aurait pu craindre un trou dans la composition, les personnages, tantôt espacés, tantôt en petits groupes, forment toujours une délicieuse arabesque vivante. L'arabesque, si l'on prend le mot dans son sens le plus large, est l'essence même de l'art décoratif.

Cette économie de forces pour une résultante exquise est vraiment propre à la Grèce. On a dit avec raison que les Grecs l'ont empruntée d'instinct à la nature qui les environnait. En effet, la Grèce est un pays sec; non qu'il y tombe beaucoup moins d'eau qu'ailleurs, mais il n'y pleut que pendant une faible partie de l'année, et encore sous la forme de grandes averses encadrées de périodes de sécheresse. C'est dire que la végétation, dans ce beau pays, ne peut pas être luxuriante comme dans les contrées situées

plus au Nord, sur le passage des bourrasques océaniennes. De là vient que les pentes des montagnes, insuffisamment protégées par des herbes trop grêles, se dénudent constamment sous l'action des vents et des pluies. D'autre part, même dans les vallées plus humides, les arbres ont pour vertu obligatoire la sobriété; leurs troncs sont maigres et nettement dessinés, comme les corps des jeunes éphèbes durcis par les exercices de la palestre; leurs branches, à peine garnies de feuilles rares et fines, font dans l'azur un treillis à moitié dévoré par l'éclatante lumière d'un ciel presque toujours sans nuages.

Donc, des arbres grêles, mais chacun avec sa physionomie particulière, dessinés comme à l'eau-forte par le plus grand des dessinateurs, la Nature, dispersés en bouquets peu serrés sur un terrain peu couvert d'humus, dont tous les renflements laissent voir une forte et élégante ossature de rochers qui se détache sur le ciel : voilà, d'après les récits de tous les voyageurs, la physionomie de la Grèce, sinon dans les vallées plus grasses des pays montagneux, au moins dans toutes les régions voisines des côtes et particulièrement en Attique.

Nous en parlons par ouï-dire, n'étant encore jamais allé en Grèce, et pourtant nous avons vu, de nos yeux vu ce ciel, ces montagnes aiguës, cette végétation maigre, ces arbres fins et fiers, au feuillage presque évanescent, évanoui, — car rien ne ressemble plus aux bords de la mer Égée que ceux de la Méditerranée; rien n'est plus près de la Grèce que certains paysages de la Provence ou du Languedoc, au bord de la mer.

L'art grec est donc vraiment sorti de la nature hellénique. Ailleurs, plus au Nord, grâce à l'humidité de l'atmosphère, la végétation est abondante jusqu'à l'exubérance, les arbres se couvrent d'immenses dômes d'un feuillage épais et foncé; leurs troncs, gorgés de sève, montent à des hauteurs bien plus grandes; ils sont gros à proportion, mais gros comme ces gens gras, dont le corps n'a plus de forme et que Phidias, à coup sûr, n'aurait pas acceptés pour modèles.

Corot non plus, cet Athénien, n'aurait pas voulu mettre sur ses toiles ces arbres gigantesques. Nous avons à l'appui de notre dire la déposition d'un homme bien digne de foi, — d'un garde-champêtre assermenté, — qui nous a été transmise par un grand peintre. Voici comment. Cela se passait peu de temps après la mort de

Corot. Un groupe de peintres, membres du Jury et de l'Institut, ayant déjeûné à Ville-d'Avray chez Gustave Guillaumet, — mort depuis en pleine ascension de talent, hélas! — allèrent voir l'étang que Corot a immortalisé. Le plus jeune de la bande, sans doute, plus près des souvenirs d'enfance, se mit à faire des ricochets sur l'eau avec des pierres plates. Un autre, le plus vieux, je crois, était en train de l'imiter, et le Jury était en train de juger les coups, quand une voix, derrière eux, s'écria :

— Messieurs, ce que vous faites là est défendu !

Ils se retournèrent, surpris; mais le plus surpris fut le garde-champêtre, quand il s'aperçut qu'il avait affaire à tout un groupe de gens décorés, quelques-uns officiers de la Légion d'honneur.

— Bah ! dit en souriant l'un des délinquants, nous n'aurons pas fait monter le niveau de l'étang : les pierres étaient si plates!

Le garde rit, désarmé. Il était d'ailleurs bonhomme et respectueux des supériorités sociales. La conversation s'engagea, on lui fit compliment de « son » bois. Au bout de quelques phrases, comprenant qu'il avait affaire à des peintres, il leur parla en artiste, en homme qui avait vécu presque familièrement avec Corot.

— Tenez, dit-il, si vous voulez venir avec moi, je vous montrerai le plus bel arbre de la forêt.

On accepta. C'était un chêne, superbe, en effet, immense, au tronc gros comme un pilier d'église, aux branches grosses comme des arbres. On se récria d'admiration.

— Eh bien, messieurs, conclut-il, monsieur Corot connaissait très bien cet arbre-là, il le regardait quelquefois... Mais il n'a jamais osé s'y frotter!

Eh non ! sans doute, Corot n'aurait pas osé s'y frotter ! Ces géants du monde végétal sont bons à regarder; il a pu s'asseoir à leur pied, rêver ou dormir à leur ombre, mais les mettre sur une toile, jamais. Ils auraient caché un trop grand espace de ses ciels, d'un bleu si gris, d'un gris si bleu, qui fait penser au pur éther; ils y auraient fait une tache trop lourde avec leur épais feuillage « où les petits oiseaux du bon Dieu ne peuvent pas voler ». Ce qu'il aimait de toute son âme, et en cela il était bien Grec, c'étaient les saules légers qui laissent évaporer dans le ciel, comme une fumée, leur pâleur argentine; c'étaient les bouleaux aux troncs blancs et frêles, dont la grâce puérile s'harmonisait si

bien avec celle de ses nymphes à peine adolescentes; ou bien encore les feuillages des trembles, sensitifs comme des chevreuils, où la moindre vibration de l'air éveille un furtif frissonnement de vie et de lumière. Il était poète avant tout; mais, dans les arts du dessin, la poésie ne peut guère s'exprimer que par des formes et des valeurs colorées, dont les combinaisons appartiennent en propre à l'art décoratif.

## XVI

Il y a là-dedans bien des choses inexprimables : les artistes se comprennent entr'eux à demi-mot, ce qui est bien plus raisonnable, quand ils parlent des œuvres d'art, et l'on conçoit leur mépris secret, parfois même hautement avoué, pour les fous qui s'efforcent de traduire en mots imprimés des impressions si étrangères à la littérature. *Cosas de Espana!* nous dit clairement leur sourire. Le critique d'art, l'esthéticien, parlant de peinture ou de sculpture, n'est pourtant pas absolument inutile. On peut dire qu'il ressemble à ce voyageur qui, revenu d'une contrée étrangère et très lointaine, écrit ses notes de voyage, rappelant leurs vieilles impressions à ceux qui connaissaient déjà ce pays, donnant aux autres une idée de ce qu'ils ignorent et leur suggérant l'idée d'y aller voir. Mais les lecteurs de l'*Artiste* sont tous des explorateurs du pays de l'art : avec eux aussi on peut s'entendre à demi-mot. Quelques-uns savaient déjà aussi bien que nous, sinon mieux, ce qu'il y a d'inexprimé dans la définition que nous avons essayé de donner de l'art décoratif.

Nous avons dit, et il faut le répéter encore, que cette forme d'art n'est pas en opposition avec l'étude serrée, intime, profonde, de la nature. Les plus grands décorateurs, Phidias, Raphaël, Ingres, — Corot lui-même, de taille moindre, mais de même race, — sont, au contraire, les plus grands observateurs de la vérité vraie. Aucun paysagiste, aucun, n'a dessiné mieux que Corot, ni même aussi bien. Aucun peintre de la figure humaine, — sauf Léonard de Vinci, qui est un dieu, et qui d'ailleurs fut grand décorateur quand il le voulut, dans la *Cène,* — n'a dépassé en profondeur d'observation les grands artistes que nous venons de citer. Courbet, le grand-prêtre du réalisme, est presque un « chiqueur » à côté d'eux, et ses plus beaux morceaux seraient bien peu de chose à côté

de ce qu'on a appelé, nul ne sait pourquoi, l'*Ilyssus* de Phidias. Et pourtant, il n'y pas à dire, Courbet est un vrai grand peintre, dont les œuvres méritent largement la place qu'elles ont conquise dans les musées.

Ainsi, nulle opposition entre l'art décoratif et la peinture intensive, qui peuvent fort bien vivre ensemble.

Seulement, il ne faut pas en conclure que ces deux formes d'art, *si on les sépare,* soient d'égale importance.

Descendons, en effet, les degrés de l'art décoratif. Voici Tintoret, un géant qui brossait des toiles de trente pieds comme les gens ordinaires brossent une petite esquisse. Connaissant la nature par cœur, il a mis encore beaucoup de sentiment de nature dans ses vastes toiles ; un peu davantage dans ses portraits. Il reste donc très haut.

Tout près de lui, voici Carpaccio, un peu sec pour un Vénitien, et, à cause de cela, moins goûté du grand public; mais très estimé des artistes et des amateurs compétents, parce que ses personnages sont encore près de la nature.

Paul Véronèse, quel merveilleux charmeur ! Ses *Noces de Cana* et un autre tableau qui lui fait face, au Salon Carré, en disent assez long pour qu'on n'ait pas besoin de faire son éloge. Et pourtant qui oserait le mettre au niveau des plus grands, de Titien lui-même, qui n'est pas sur les plus hautes cîmes? C'est qu'il a un peu moins aimé la nature : ses portraits sont légèrement inférieurs à ceux du Titien, comme ceux-ci le sont un peu à ceux du Tintoret, beaucoup à ceux de Raphaël. La même infériorité relative se remarque dans chacune des figures, prises à part, de ses grandes compositions. C'est pourquoi Titien, qui n'a jamais fait de décorations aussi vastes, qui n'a peut-être pas autant que lui le sens décoratif, dépasse Paul Véronèse de toute la tête.

Et Tiepolo! Si on ne le compare à personne, quel plaisir de voir ses décorations si spirituelles, si pittoresques, vrais bouquets de couleur! mais, si les peintures murales du Tintoret étaient de prodigieuses esquises très poussées, celles de Tiepolo ne sont plus que de délicieuses pochades. Tiepolo a-t-il fait des portraits? Si oui, ils ne doivent soutenir la comparaison ni avec les superbes doges du Tintoret, ni même avec les élégantes et encore très fortes effigies de seigneurs de Paul Véronèse. En tout cas, chacun de ses personnages, regardé pour lui-même, est une simple pochade.

Voilà pourquoi nul ne songe à faire de ce peintre charmant l'égal des grands décorateurs vénitiens.

Et ainsi de suite en descendant l'échelle.

Il résulte très clairement de ces comparaisons une remarque curieuse : c'est que, pour juger à coup sûr du mérite relatif des différents décorateurs, on n'aurait pas besoin de comparer leurs compositions, mais quelques personnages isolés, découpés dans ces grandes peintures (découpés en imagination, bien entendu, sans quoi le procédé deviendrait facilement onéreux et rarement applicable). Et la valeur de chacun d'eux dépendrait de la quantité de nature qu'ils renferment.

Tout le monde sera-t-il de notre avis ? Ne va-t-on pas trouver notre procédé un peu bien étroit, exclusif même et pédant?

Fort bien, si le procédé nous appartenait en propre. Mais veuillez remarquer que nous ne l'avons pas inventé, que c'est celui de tout le monde, qu'il a été appliqué, — peut-être moins consciemment, — par la postérité elle-même, c'est-à-dire par les petits groupes successifs de juges compétents qui se sont transmis, de génération en génération, leur jugement éclairé. Sans aucun doute, il y a des modes passagères. Montesquieu écrivant la phrase suivante : « Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit : l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur », ne faisait que traduire naïvement l'opinion de la grande majorité des gens de son temps. Mais il y avait probablement, au XVIII^e siècle, quelques personnes qui n'écrivaient pas, qui ne faisaient pas autorité et qui pourtant comprenaient la grandeur, la sublimité des monuments improprement appelés gothiques. Et n'y en eût-il pas eu un seul, cela prouverait simplement que les générations, comme les individus, sont capables d'erreurs accidentelles, momentanées, résultats de partis pris involontaires. La tradition du goût finit toujours par se renouer, et certainement la postérité d'aujourd'hui est plus impartiale dans ses admirations pour les œuvres d'art de toutes les écoles, que la postérité des siècles précédents. Ce n'est point au hasard que les classements, les tassements, si vous voulez, se sont faits dans la suite des siècles.

Vrai ou faux, en tout cas, le classement que nous avons reproduit tout à l'heure à propos des grands décorateurs est universellement admis; et le classement, *dans le même ordre*, de la valeur

artistique de leurs portraits ou des figures isolées de leurs grandes compositions, n'est pas moins universellement admis. Notre seul mérite en cette affaire (encore reviendrait-il de droit à nos maîtres en esthétique) est d'avoir remarqué cette curieuse coïncidence et de déclarer hautement que ce n'est pas une simple coïncidence, mais l'expression d'une loi.

Mais alors, objecterez-vous, il faut compter pour tout, tout, tout, la forme « intensive » de l'art, et pour rien, rien, rien, sa forme extensive ?

Nous avions prévu cette objection, puisque nous y avons répondu dans un précédent chapitre, en disant qu'ajouter les qualités décoratives aux qualités primordiales de l'art, c'est faire quelque chose de très beau, de très méritoire, de très noble, de très agréable aux amoureux du Beau; mais que ces qualités doivent *s'ajouter* à d'autres plus profondes, plus essentielles, sous peine de perdre énormément de leur valeur.

Pour s'en rendre compte, il suffit de continuer la marche descendante, dans laquelle nous nous étions arrêtés à un degré encore fort élevé. Arrivons au décorateur simplement de talent en tant qu'artiste, mais extrêmement bien doué comme décorateur. Les œuvres des artistes de cet ordre courent les rues et les monuments, dans notre beau Paris. Quoi de plus noblement décoratif, par exemple, que les fontaines de la place de la Concorde? Comme proportion entre leur masse générale et celle de la place qui les renferme, entre les diamètres de leurs deux bassins superposés, entre la dimension du monument, celle des figures et la longueur des jets qu'elles lancent, on ne saurait désirer mieux. Quand leurs eaux sont lâchées, quel que soit l'état du ciel, couvert ou ensoleillé, quelle que soit l'heure ou la saison, c'est un véritable enchantement pour les yeux. Mais approchez davantage et regardez les figures de bronze : elles sont loin d'être mal agencées; leur silhouette aux lignes variées et serpentines est fort agréable à voir ; mais... il y a un mais ! Prises à part, au point de vue de l'art sérieux, elles sont très convenables, sans plus...

C'est pourquoi bien des gens, la plupart des gens, dont je suis, ignorent le nom de leur auteur, tandis que tout le monde connaîtra celui de la fontaine de Carpeaux, peut-être moins bien agencée au point de vue décoratif, mais dont chaque figure est une œuvre d'art dans toute la force du terme.

Faisons un tour dans les églises : c'est là que nous trouverons, avec un certain nombre de chefs-d'œuvre, une foule de peintures admirablement composées suivant les lois de l'art décoratif le plus sévère; mais au point de vue de l'art pur et simple, que d'œuvres passables, sans compter les médiocres et les pires!

Cependant il faut constater, et c'est bien quelque chose, qu'elles sont à leur place. Personne n'en voudrait dans un musée; mais, là où elles sont, elles ne choquent vraiment pas. Leur tenue générale, leur tonalité claire, leur composition assez simple, l'agencement et l'ajustement des figures, tout cela fait très bien sur la muraille comme une tapisserie quelconque dont tout le mérite serait d'occuper l'œil sans forcer l'attention.

Descendons plus bas, jusqu'aux décorations des plafonds d'appartements bourgeois, jusqu'aux figures allégoriques des arcs-de-triomphe en toile peinte que l'on élève aux jours de fête; plus bas encore, jusqu'aux grandes toiles « décoratives » qui couvrent les devantures des baraques de foire. Comme le nombre des gens capables d'imaginer une composition à peu près satisfaisante est très considérable, tandis qu'il n'existe, à chaque génération, que quelques artistes capables de copier largement et fidèlement la nature, de « faire le morceau », comme on dit dans l'argot si expressif des peintres, il ne faudra pas nous étonner que les règles, au moins les plus élémentaires, de l'art décoratif soient observées jusque sur la place publique. Les personnages seront d'un dessin bizarre, avec des corps en baudruche; leurs jambes pourront avoir l'air de boudins mal ficelés; leurs nez se trouveront fortement écartés du milieu du visage; mais tout cela sera d'un ton clair, qui attire l'œil, d'une tournure à la fois terriblement ronflante et suffisamment décorative. Les artistes même passeront sans trop sourciller devant certains arcs-de-triomphe; le spectateur moyen ne trouvera pas cela trop désagréable, et la foule s'extasiera.

Que conclure de tout ceci ? Que les qualités décoratives ne se conçoivent guère comme existant par elles-mêmes; qu'il leur faut un substratum, lequel est l'Art sans épithète. Elles sont comme un chiffre qui, placé à la droite d'un autre, en décuple la valeur. Elles peuvent s'appliquer à toutes sortes d'ouvrages, depuis les plus méprisables jusqu'aux plus parfaits. Mais, par une coïncidence bonne à noter et qui est peut-être encore une loi, il se trouve que la valeur intrinsèque des qualités décoratives augmente à mesure

que leur substratum est un art plus humain, plus noble et plus profond. L'opposition apparente qu'on aurait pu imaginer entre les deux formes, extensive et intensive, de l'art se résout au contraire en une parfaite harmonie.

A quel point de vue faut-il donc se placer pour juger une peinture décorative ?

Au point de vue de l'art pur ? Cela supprimerait la décoration de nos édifices, car les artistes qui ont toutes les qualités nécessaires pour faire une charmante décoration ne sont pas tous, il s'en faut, des dessinateurs de génie, et nos rares grands peintres n'ont pas tous les qualités spéciales de goût, d'érudition, d'imagination, qu'exige ce genre d'ouvrages.

Vaut-il mieux se placer au point de vue de l'art décoratif pur, sans s'occuper de la valeur intrinsèque de l'œuvre d'art ? Il semble, à première vue, que ce serait assez raisonnable. Puisque nos édifices ont besoin d'être décorés, puisqu'il est convenu que la pierre ou le crépi des murailles est un pauvre amusement pour les yeux, demandons que les choses qu'on mettra sur ces murailles soient de l'art décoratif, en vertu de ce principe qu'une décoration doit être, avant tout, décorative.

Eh quoi ? le principe n'est-il pas évident ? Ne serait-ce pas le comble de l'absurdité que de mettre à vingt, trente, quarante pieds de l'œil, l'*Incendie* de Courbet ou la *Vierge aux rochers* de Léonard, qui ne feraient plus qu'une tache noire ?

Et alors, poussant le principe à l'extrême, et c'est là le danger, on arriverait facilement à dire que, *plus* une œuvre est décorative, *plus* elle convient pour une décoration, abstraction faite de la question d'art pur.

Vous voyez où cela conduit et quelle conversation s'engagerait entre les partisans des deux points de vue opposés. Rencontrant la *Bethsabée* de Rembrandt dans l'angle de la voussure d'un plafond de l'Hôtel-de-Ville, l'un dirait :

— Ça n'est pas de la décoration ! Otez-moi de là cette chose ignoble.

— Laissez-la là, dirait l'autre, c'est un admirable chef-d'œuvre !

— Qu'en savez-vous ? D'abord, on ne le voit pas.

— C'est vrai ; mais avec une bonne lorgnette....

— Une bonne lorgnette ? Pourquoi pas une longue vue ? Vous voulez rire ! Une décoration est faite pour être aperçue de tout le monde, sans télescope.

— Mais puisque c'est un chef-d'œuvre ! Accordez-moi cela, au moins ! Tenez, voici ma lorgnette.

— Voyons. (Après avoir regardé.) Eh bien, j'en suis pour ce que j'ai dit, ce n'est pas de la décoration.

— Mais le dessin... le modelé... la couleur...

— Je vois une femme fort disgracieuse, — ce qui n'est pas décoratif, — assise de guingois dans le coin d'un tableau sombre. Si encore on l'avait mise à peu près au milieu...

— Pardon, il y a une autre figure : la vieille femme qui lui essuie les pieds. Cela rétablit l'équilibre.

— Ah ! oui, je l'aperçois vaguement ; elle est tout encapuchonnée ; elle tourne le dos à la lumière ; son visage est dans l'ombre. Concevez-vous une décoration où les figures soient dans l'ombre ? Avant tout, il faut les voir ; avant tout, entendez-vous ?

— Enfin, comme peinture, avouez que c'est un chef-d'œuvre.

— Ça n'est pas de la décoration.

— Mais, comme peinture...

— Ça n'est pas de la décoration, vous dis-je. Otez-moi ça !

— Moi, je demande qu'on l'y laisse, parce que c'est un chef-d'œuvre.

— Et moi, je demande qu'on l'ôte, parce que ce n'est pas de la décoration. Celui qui a fait cela n'est pas un décorateur. Je ne sors pas de là.

Ils ont tous les deux raison et tous les deux tort.

L'un a raison de dire que Rembrandt, dans la *Bethsabée*, n'est pas un décorateur ; mais, où il se met clairement dans son tort, c'est quand il oublie de dire très haut, avec enthousiasme, que Rembrandt est un des plus grands artistes qui aient jamais existé.

L'autre, qui est dans le vrai quand il admire passionnément cet ouvrage, fallût-il le regarder avec une lorgnette, se met dans son tort quand il refuse de reconnaître qu'au point de vue décoratif le chef-d'œuvre est défectueux.

Un arbitre impartial dirait tout simplement qu'une décoration murale n'est pas belle proportionnellement à ses qualités décoratives, mais qu'on a le droit d'exiger d'elle un minimum convenable de ces qualités ; après quoi ce sera la valeur purement artistique de l'œuvre qui prendra le pas. Et même, si l'œuvre n'était pas du tout décorative, il aurait soin de dire que, manquée à ce point de vue, elle n'en est pas moins une œuvre immortelle, digne d'un grand musée.

## XVII

Eh bien, est-ce encore une coïncidence, un simple hasard, ou n'est-ce pas plutôt un nouveau résultat de l'unité de l'organisation humaine ? Le parallélisme nous paraît complet, — au moins dans les grandes lignes, car il ne faut jamais pousser une assimilation jusqu'à l'extrême, — entre la relation qui unit la littérature livresque au théâtre, et celle qui unit l'art pur à l'art décoratif.

Le théâtre n'existe pas en soi, il est une forme spéciale de la littérature. S'il n'a pas pour substratum la connaissance de la nature humaine, rendue visible par des personnages bien réellement vivants et humains, c'est une simple amusette, fort agréable sans doute, très reposante pour des gens qui ont bûché toute la journée ; mais une amusette, à peine supérieure aux tours de passe-passe de Robert Houdin. Une œuvre « parfaite au point de vue scénique » pourra avoir cinq cents représentations d'affilée ; tandis qu'une comédie d'Émile Augier, moins « parfaite » à ce point de vue, n'en aura que soixante, comme cela est réellement arrivé pour *Madame Caverlet*. Seulement, le mélodrame où Margot a pleuré disparaîtra bientôt de l'affiche, tandis que, dans cent ans ou davantage, *Madame Caverlet* reparaîtra sur la scène ; et, dans l'intervalle, tout le monde aura lu ce chef-d'œuvre. Tout le monde, dans le milieu dont l'opinion importe.

Les qualités scéniques sont donc *nécessaires* dans une certaine mesure, comme Jules Lemaître lui-même l'a reconnu dans sa discussion de l'œuvre critique de Francisque Sarcey. Mais il ne faut pas les mettre au premier plan et mesurer la valeur absolue, définitive, d'une œuvre de théâtre à sa perfection scénique. Il y a même un genre de perfection superficielle, qui (à condition d'*avoir le don*, bien entendu) est plus facile à atteindre quand on l'applique à des fantoches que quand on fait de la psychologie. La vraie perfection, elle-même, dépend souvent de circonstances locales, — dans le temps ou dans l'espace ; — le théâtre ancien ou étranger, si fidèle que soit la traduction, nous laisse presque toujours froids et ne réussit guère que grâce à une adaptation. Encore y faut-il presque toujours l'attraction d'un acteur aimé du public. Les chefs-d'œuvre étrangers, modernes ou anciens, y compris un bon nombre d'autres, nés pourtant dans notre pays, sont appréciés surtout à la

lecture, bien que leurs mérites scéniques ne puissent être constatés « qu'aux chandelles ».

Faisons donc une grande place, même du fond d'un fauteuil d'orchestre, aux qualités littéraires des pièces que nous voyons représenter. Encourageons plutôt les vrais écrivains qui veulent tenter les chances d'une forme nouvelle pour eux. Ne disons pas : « George Sand manque du sens dramatique ; je la renvoie à ses livres ». Si George Sand n'avait pas le don du théâtre au même degré que Dennery, il n'en est pas moins vrai que des œuvres maladroites comme *Claudie* et le *Pressoir* seront certainement lues et peut-être mises à la scène, alors que les chefs-d'œuvre de Dennery seront relégués au rang des vieilles lunes, et qu'on se demandera en les lisant, si on les lit, dans quel état d'esprit nous pouvions être quand nous pleurions (car nous avons tous pleuré) en écoutant les *Deux Orphelines*.

Certes, rien n'est plus beau que la perfection théâtrale unie à la perfection littéraire. L'homme de génie qui a su condenser en deux mille cinq cents vers, — la longueur d'une simple nouvelle, — plus d'émotions profondes et de belles catastrophes qu'on n'en trouve dans dix volumes de roman, a sans aucun doute accompli un rare prodige et mis au jour un rare chef-d'œuvre, s'il est vrai, comme on l'a dit, qu'une œuvre doive être admirée en raison de la quantité d'émotions qu'elle éveille en nous en un temps donné ; et ce résultat, pour être obtenu, exige évidemment une merveilleuse puissance de combinaison et de concentration, qualité première de l'homme de théâtre. Mais il y a des degrés en tout, et c'est quelque chose que d'avoir voulu construire avec des matériaux vraiment littéraires, c'est-à-dire vraiment humains, cette « œuvre du démon » qui s'appelle drame ou comédie, et d'avoir réussi dans une certaine mesure.

Une partie de la critique, avec des formules très enveloppées, a été sévère pour les tentatives théâtrales de Jules Lemaître. Qu'on lui ait montré les défauts de ses pièces, rien de mieux : c'était plus qu'un droit, c'était un devoir. Ayant horreur des recettes banales qui ne manquent guère leur effet sur les spectateurs de la trois-centième représentation, — recettes que, d'ailleurs, il n'aurait probablement pas su employer, — il a eu des ambitions conformes à son tempérament raffiné, subtil, un peu compliqué. On lui a fait comprendre, avec raison, qu'il choisissait à plaisir des sujets peu

commodes, des sujets, dirait un peintre, où des reflets nombreux et intenses luttent avec la lumière principale et nuisent quelquefois à l'impression d'ensemble. Mais pourquoi lui faire un procès de tendance ? Pourquoi lui affirmer qu'il ne réussira jamais, qu'il n'est pas « fait pour le théâtre » ? Qu'en sait-on ? Du reste, il a réussi plus d'une fois, très honorablement même. Dans ses œuvres les plus discutées, il y a des actes entiers qui sont d'un véritable écrivain, d'un moraliste et d'un homme de théâtre, témoin le second acte du *Député Leveau*. Entre le subtil, qui est dans sa nature, et le banal, qui lui fait horreur, il a quelquefois rencontré les sentiments simples, dont le stock inépuisable a déjà fourni matière à tant de chefs-d'œuvre depuis deux mille cinq cents ans. *Révoltée* n'a rien de révolutionnaire, mais la sincérité n'en est point banale, et tout le monde a aimé cette comédie, où l'esprit est du meilleur aloi avec un heureux mélange de scènes sentimentales. Son drame *Les Rois,* qui aurait certainement réussi même sans l'appoint du génie de Sarah Bernhardt, renferme une des scènes les plus sobrement traitées et les plus émouvantes du théâtre contemporain, celle où un roi libéral et humain est amené, pendant une insurrection, à dire au chef de la force publique : « Faites votre devoir... »

Jules Lemaître a donc derrière lui une belle série d'œuvres dramatiques, dont aucune n'est médiocre, dont plusieurs sont remarquables à plus d'un titre, et, devant lui, vingt-cinq belles années de travail. Aussi n'est-ce pas sans regret que nous avons lu ce préambule à sa franche et belle étude sur Louis Veuillat :

« J'ai dessein de reprendre et de poursuivre, dans cette Revue qui m'a toujours été si hospitalière et si indulgente, cette série des Contemporains, interrompue pendant cinq ou six ans par des besognes à la fois plus ambitieuses et, *au fond, plus frivoles.* Car c'est sans doute encore la forme de la critique qui, à propos des personnes originales de notre temps ou des autres siècles, permet le mieux d'exprimer ce qu'on croit avoir, touchant les objets les plus intéressants et même les plus grands, d'idées générales et de sentiments significatifs ».

Jules Lemaître sent bien qu'il est plus chez lui dans le domaine de la critique que partout ailleurs. Il doit penser nécessairement que ce domaine est le plus beau. Mais nous voulons croire qu'il ne renoncera pas, pour cela, à des « besognes plus frivoles » et que sa résolution actuelle aura le sort des serments de joueur.

## XVIII

Comme dramaturge, romancier ou critique, il n'a certainement pas dit son dernier mot; mais nous ne voyons pas ce qu'il pourrait modifier ou perfectionner dans son style. Là, il est lui même, selon la formule de Buffon. L'ordre et la succession qu'il met dans ses idées lui appartiennent en propre.

Il a commencé, — comme tout le monde, — par écrire comme tout le monde. Ses premiers débuts sont oubliés à présent; on s'imagine volontiers que son talent est né tout d'un coup. Ils n'ont pas été très longs, quoiqu'il les ait peut-être trouvé tels; mais, enfin, ils ont existé. Ce n'est pas qu'à cette époque la connaissance intime des choses littéraires lui manquât, ni la finesse de perception, ni la correction du style, mais il était encore gêné par la crainte de ne pas bien dire. C'est ainsi qu'on rencontre à chaque pas, dans les salons, des jeunes gens corrects, irréprochables, à qui il manque seulement un je ne sais quoi. La plupart restent toute leur vie enfermés dans leur chrysalide d'hommes bien élevés. Les mieux doués seuls acquièrent cette liberté d'allures, — d'ailleurs resserrée dans d'étroites limites, — qui fait le véritable homme du monde. Jules Lemaître était de cette élite. Son premier directeur, Eugène Yung, qui avait deviné ses succès futurs, l'encouragea à lâcher la bride à son talent. De tels encouragements ressemblent un peu aux conseils de cet autre qui disait à un aspirant auteur dramatique dont il venait de lire la première pièce : « Semez-moi cela de traits d'esprit, et tout ira bien ». Il faut avoir en soi de quoi les suivre. Jules Lemaître, un peu poussé, acquit pour ainsi dire en un tour de main, mettons en deux ou trois, si vous voulez, l'aisance et le charme.

Il est tellement lui-même en écrivant, qu'on ne peut guère le méconnaître. Ç'a été longtemps un grand amusement pour un de mes amis et moi, de reconnaître, parmi les articles des *Débats* signés S, ceux qui venaient de lui. Malgré les imitations inconscientes de ses collaborateurs, car son style a fait école, heureusement on ne pouvait guère s'y tromper. Pour les « Billets du matin », du *Temps,* nous avons hésité vingt-quatre heures; au second billet, l'un de nous prononça son nom; au troisième il n'y avait plus de doute possible. Bientôt après, du reste, ce fut le secret de Polichinelle.

Comme ouvrier, il est impeccable. Sa qualité maîtresse est la clarté. Ce qu'il conçoit bien, il l'énonce clairement; mais il fait encore mieux : il conserve cette qualité, même en traitant les problèmes à propos desquels ses opinions sont le moins fixées; dans ces cas-là il exprime tout avec clarté, tout, même ses hésitations.

Tout ce qu'il a publié a l'air d'avoir été écrit au courant de la plume, et, en même temps, c'est d'une perfection impeccable (dans le genre qu'il a choisi, bien entendu, ou que sa nature lui a imposé, car il ne pourrait pas songer à écrire, par exemple, certaines pages de Loti). Chez lui, aucune défaillance, les nuances les plus délicates de la pensée, et vous savez s'il s'en prive, sont toujours exprimées de la façon qui semble la seule possible.

Il est tellement sûr de lui et de sa forme que les sujets les plus... roides ne l'effraient pas. De loin en loin, de très loin en très loin, il glisse, au cours de ses feuilletons, un passage qui serait peut-être plus à sa place dans une conversation intime entre philosophes de la vie, ou même dans un livre scientifique... Conservera-t-il dans son volume sur Lamartine une certaine digression, qui empêcherait un grand nombre de jeunes lecteurs et surtout de lectrices, de mettre dans leur bibliothèque choisie cette admirable étude ? Hâtons-nous d'ajouter qu'en tout cas, chez lui, la forme est d'autant plus habile et discrète que le sujet est plus difficile à traiter. Ce sont de vrais tours de force qu'il accomplit sans doute ingénûment, car rien n'est plus loin de sa pensée que de choisir de propos délibéré des sujets émoustillants. Il croit que tous ses lecteurs sont à son niveau, voilà tout.

Une élégance continue, une perfection qui ne laisserait pas le temps de souffler un peu serait bien vite fatigante ; il faut savoir descendre par moments aux tournures reposantes du langage parlé, et c'est le passage facile d'un ton à l'autre qui constitue l'aisance, la souplesse du style. Mais une des caractéristiques du talent de Jules Lemaître, c'est un mélange singulier de sans-gêne apparent et de tenue serrée; parmi les formules familières qu'il emploie, jamais, au grand jamais, il n'en laisse échapper de banales; et, en même temps, il ne craint pas d'introduire dans ses phrases les plus littéraires telle formule, qui est de l'argot pur, de l'argot d'en haut, bien entendu. — « Tenez-moi ! » s'écriera-t-il entre parenthèses, en énonçant telle opinion qui lui paraît être le comble de l'absurde.

C'est sans doute ce style si imprévu dans sa correction, qui a fait entrer Jules Lemaître à l'Académie française, plus encore que les qualités de critique ou de dramaturge. Tel académicien qui avait peu le temps de lire n'a eu qu'à parcourir une seule page d'un seul de ses volumes pour savoir à quoi s'en tenir. C'est bien commode, avouons-le, alors que d'autres écrivains ont besoin d'être jugés sur des ensembles. On m'assure qu'il faut aussi des sollicitations d'amis, des visites ; cela n'est pas impossible, même en si noble lieu ; mais, si Jules Lemaître a eu la précaution d'envoyer trente-neuf pages à ses trente-neuf juges, cela expliquerait pourquoi, venant frapper à cette auguste porte, il l'a trouvée grande ouverte.

E. DURAND-GRÉVILLE.

LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE[1]

# J.-B. ISABEY

*(Fin)*

C'EST surtout par ses portraits que J.-B. Isabey s'était acquis une réputation européenne. Le nombre de ceux qu'il a peints en miniature ou dessinés, est incalculable. Il n'en a guère laissé qu'une vingtaine en lithographie : mais tous, ou peu s'en faut, sont intéressants, et quelques-uns sont de premier ordre. D'ailleurs, sans que la question de date y soit pour rien, ils présentent les diversités de facture les plus accentuées : les uns sont traités largement, à coups de crayons rapides, presque sommaires; les autres semblent travaillés à la loupe, avec un instrument plus fin qu'une aiguille. Il y en a même où Isabey n'a fait que terminer l'ouvrage d'un autre, comme le portrait du *Prince Eugène,* ou bien reproduire une peinture qui n'était pas de lui, comme les portraits d'*Antoine Dubois* et de la *Duchesse de Dino* d'après Gérard, comme celui du *Général d'Albignac* d'après Jacques. Néanmoins, jusque dans ces reproductions, il a mis son extrême habi-

[1] V. l'*Artiste* d'août dernier.

L'Artiste

J.-B. Isabey
par lui-même

leté personnelle. Sans la lettre qui est au bas, on ne se douterait de rien, tant ils ont l'aisance et le naturel. Celui d'*Antoine Dubois* est excellent, bien qu'il soit de 1818. Il exprime aussi bien que possible la physionomie en éveil du célèbre physiologiste. Celui de la *Duchesse de Dino* est d'un très bel effet.

J'arrive aux portraits entièrement originaux. Celui d'*Eugène Isabey,* daté de 1821, est un de ceux dont je parlais, enlevés en quelques traits, presque rudes. Évidemment nombre de détails ne sont pas étudiés, mais placés là pour remplir. Eugène Isabey avait alors dix-huit ans. Ses cheveux abondants, trop régulièrement disposés dans leur désordre, mettent un peu de froid dans l'aspect d'ensemble. Le modelé des chairs est esquivé, le travail du crayon sans variété. Cependant, une fois qu'on a pris son parti de passer sur ces imperfections, qui ne sont que des inachèvements, on est bien dédommagé par l'intime sincérité du reste. La bouche, les yeux sont parlants; l'expression, à la fois sérieuse et jeune, est très agréable. On comprend l'orgueil paternel traçant au bas la légende : « *Mon fils, mon élève et mon ami* ».

Le portrait de *Parny,* plus serré, est sans date ; cependant, Parny étant mort en 1814, Isabey ne l'a certainement pas lithographié d'après nature; mais il avait connu son modèle, et très probablement il l'avait dessiné de son vivant. Il l'a pris ici absolument de profil comme en camée, et, d'un crayon aigu, terriblement vrai, il a tracé sans appuyer sa silhouette fine. L'œuvre semble effleurée, et l'on ne saurait guère la souhaiter plus profonde. Les lèvres sont minces, pressées l'une contre l'autre; le front, le nez, le menton, comme taillés dans l'albâtre, l'œil seul un peu voilé, quoique prêt à s'aviver, l'expression souverainement distinguée, mais sèche : des traits d'homme de salon et d'académicien.

Le portrait de *M. de Montessuy* eût gagné à n'être pas aussi minutieusement terminé. M. de Montessuy était un des assidus des réunions d'Isabey. Il fréquentait aussi le salon de M^lle^ Mars, et l'amusant récit d'un bal où, costumé en pompier, il joua chez elle le rôle du « Dieu Mars », nous a été conservé par M. Henry Jouin[1]. Son aimable figure un peu poupine est animée par deux yeux d'une intelligente douceur.

[1] *Les Maîtres contemporains,* p. 147.

J'aime beaucoup le portrait de *Thomas*, peintre de paysage, autre ami de la maison. Les épreuves qu'on trouve ordinairement sont trop montées, mais dans celles où la pierre était plus fraîche, sa grosse bonne figure est vraiment charmante. On la devine surtout d'une ressemblance extrême.

J'éprouve quelque embarras à parler du portrait de *Mathieu de Montmorency*. C'est évidemment un ouvrage de circonstance, très soigné, très poussé, tout à fait estimable. Isabey a mis au bas une dédicace au Roi. Il a dû faire de son mieux, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait jamais mieux fait. Un cadre ornementé avec inscriptions, banderolles, devises et scènes de la vie du personnage, est figuré tout à l'entour. Il ne contribue pas à embellir une image qu'on souhaiterait moins officielle.

Isabey n'a, selon moi, rien fait de plus beau que le portrait de *M. Villeau*. Qui était M. Villeau, et quelle place était la sienne parmi les si nombreuses relations du peintre? Ce qui est certain, c'est que sa physionomie respirait l'intelligence, et qu'Isabey l'a traité en ami. Nulle part le crayon du maître ne s'est en même temps montré plus ferme et plus moëlleux, plus sincère et plus savant : modelée en toutes ses parties au moyen d'imperceptibles nuances, la figure sort du fond toute vivante; le regard vous fixe doucement et vous accueille; les accessoires, tout en se tenant à leur place, sont des merveilles d'exécution : regardez la cravate de mousseline et son nœud, le gilet. Je ne sais si l'on a jamais été aussi loin, même en peinture, dans le rendu de la blancheur du linge. En lithographie, personne au moins, pas même Gigoux, n'a obtenu quelque chose de plus achevé.

Aucun des portraits de femme ne me paraît atteindre à l'entière perfection du portrait de M. Villeau. Cependant les femmes, plus encore que les hommes, se disputaient l'avantage de poser devant Isabey. L'art délicat qu'il mettait à faire valoir la beauté passait pour unique. Il ne corrigeait pas la nature : il eût regardé cela comme indigne de lui et de ses modèles; mais il savait la voir sous son jour le plus aimable. Il tirait parti de tout, même des modes de son temps, si souvent raides et prétentieuses. Ses voiles de gaze, ses blanches mousselines sont encore célèbres. Les toques à plumes elles-mêmes, triomphe du goût troubadour, prennent, arrangées par lui, une grâce naturelle.

Le portrait de *Sophie Gail* est fort intéressant. Son « ami » ne

l'a point flattée. Il a rendu dans toute leur réalité ses gros traits, son nez trop fort, ses lèvres charnues et colorées. Il n'a rien dissimulé non plus de sa mise un peu trop tapageuse : corsage en écharpe, turban, grosses roses avec leurs feuilles dans le haut de la coiffure. La figure est pourtant intelligente, ouverte et nullement déplaisante; à une telle personne on comprend qu'il ait fallu plus d'air que n'en comporte l'intérieur d'un helléniste, mais on n'est pas surpris qu'une fois rendue à son élément, elle ait pu grouper autour d'elle les plus illustres sympathies. Isabey n'a eu garde de traiter son dessin en miniature. Il y a été, avec son crayon, aussi bravement que Sophie Gail devait elle-même y aller de sa personne, quand on lui demandait, dans le salon de la rue des Trois-Frères, rempli de monde, quelque grand air de la *Sérénade* ou des *Deux Jaloux*. Il nous a laissé une esquisse pleine de largeur et de verve.

Le portrait de *M^lle^ Leverd* (ou de M^me^ Horace Vernet?) n'est aussi qu'une esquisse; le nez, la bouche, les yeux s'enlèvent en ombre énergique et veloutée sur un visage tout blanc, et la partie droite du dessin est indiquée juste assez pour qu'il n'y ait pas de vide de ce côté. Malgré cela, à cause de cela peut-être, un effet d'une vivacité singulière est obtenu. Il semble qu'on s'éloigne de la miniature française pour se rapprocher de la lumineuse école anglaise. Isabey avait passé le détroit, contraint et forcé, en 1814. Pourquoi lui aussi n'aurait-il pas rapporté quelque chose de son voyage?

Les portraits suivants rappellent mieux les dessins ordinairement très finis ou les miniatures d'Isabey. Une jolie tête, faisant partie des *Divers essais* de 1818, représenterait, s'il faut s'en fier aux ressemblances, *M^me^ Horace Vernet. M^lle^ de Pavant*, qui complète la même suite, porte très en arrière une petite toque ronde avec une grande plume d'autruche dont les frisures blanches, posant à même sur ses cheveux noirs, font avec eux un vif contraste. Sa figure est régulière et fraîche, encadrée à ravir par les plis du voile et par les bouillons de la haute collerette; son regard, un peu flottant, est prêt à sourire. C'est, entre tous, le joli portrait d'une jolie femme. Je le préfère à celui de *M^lle^ Harmitt*, où le fondu du crayon n'a pas la même légèreté.

La *Comtesse d'Osmond* était la fille de M. des Tillières, directeur des jeux. Elle avait apporté au comte d'Osmond, qu'elle épousa

par amour, une dot princière. Les envieux disaient qu'elle n'était point jolie. Ils avaient même imaginé pour elle un étrange surnom : on l'appelait « la tête de mort », à cause de la maigreur anguleuse de son visage; mais tout le monde s'accordait à lui reconnaître des yeux admirables. Isabey l'a représentée presque de face, en toilette de ville : un coquet chapeau, fait de plumes, de mousseline et de gaze, la coiffe avec une élégance qui rappelle les modes des Valois; le voile obligé voltige et cache à demi sa joue; une grosse ruche de mousseline bouillonnée entoure sa gorge et se prolonge sur le devant du corsage; ses grands yeux noirs sont fixés dans le vague et du plus doux éclat. Au bas, avec le blason, la devise : *Nil obstat.*

*M^lle^ Ledieu* se présente le buste de face, le visage presque de profil. Elle est coiffée de voiles uniquement, et l'étoffe aérienne enveloppe de blancheur flottante ses traits précis et distingués. L'expression est douce, mais assurée, la bouche fine, le regard très beau.

Le portrait de *S. A. R. Madame la Dauphine* (1824) est évidemment le plus soigné de tous, le plus achevé, le plus important. Il est excellent aussi, quoique un peu lourd de ton dans les épreuves qu'on rencontre ordinairement; mais on doit pouvoir en trouver de plus fraîches, où ce défaut se trouve beaucoup atténué. La duchesse d'Angoulême ne passait point pour jolie. Pourtant elle avait « une noblesse de traits, un éclat de carnation et de chevelure, qui rappelait, disait-on, l'éblouissante beauté de sa mère; mais, peu à peu, en prenant de l'âge (elle avait alors quarante-cinq ans), ce qu'elle tenait de son père s'était accentué : la taille épaisse, le nez busqué, la voix rauque, la parole brève, l'abord malgracieux ». Je renvoie le lecteur aux *Souvenirs* de Daniel Stern, d'où ces lignes sont extraites. Aucun commentaire ne convient mieux à la lithographie d'Isabey et ne la complète plus utilement.

Cet œuvre de J.-B. Isabey, si intéressant à tant de titres, si personnel et si aimable toujours, si réellement supérieur en certaines de ses parties, pourquoi, même à l'origine, a-t-il passé presque inaperçu? A cela on peut assigner plusieurs causes. La principale, selon moi, c'est qu'il fut l'expression d'un art alors sur le point de disparaître. Si nous considérons quels furent ceux qui, dès le début, s'emparèrent de la lithographie pour s'en faire un instrument de propagande et de popularité, nous apercevons qu'il n'y a

presque rien de commun entre eux et Isabey. Ils sont jeunes, et il est d'âge déjà mûr; ils forment phalange, et il est seul; ils inaugurent une pratique de dessin nouvelle, et il s'attache à la perfection des moyens anciens; ils ne rêvent que combats, et lui, comblé d'honneurs, ne cherche plus qu'à se distraire, au milieu d'un cercle de relations riches, distinguées et raffinées comme lui. Voici comment M. Edmond Taigny[1] nous dépeint sa vie, en ces années 1816 et 1817, les meilleures peut-être de sa carrière si longue et toujours heureuse : « Son petit hôtel de la rue des Trois-Frères devint le rendez-vous des hommes les plus marquants et des femmes réputées par leur esprit. On y jouait la comédie comme autrefois; Ciceri son gendre, Thomas, Vernet, Gérard formaient autour de lui une société pleine de gaîté et d'entrain. Mme Gail, grande musicienne, était l'âme de ces concerts qui attiraient une foule nombreuse, où les plus grands noms se trouvaient mêlés à toutes les célébrités des arts. Nourrit chantait l'air de la *Création*, Martin, Elleviou, le duo de *Maison à vendre;* Méhul, Lesueur, Chérubini, Boïeldieu y faisaient entendre quelques motifs tirés de *Stratonice* ou de la *Dame blanche* ».

Isabey, malgré la valeur et le nombre des lithographies qu'il a laissées, est un lithographe amateur. S'il dessine sur la pierre, c'est par curiosité, parce que c'est nouveau, parce qu'il s'en amuse. La nature même des sujets traités en est la preuve : essais de procédés, portraits de personnes amies, caricatures telles qu'on en faisait chez lui en causant, album de voyage rappelant de beaux lieux et d'agréables instants. Les quelques épreuves qu'on tire sont pour la plupart données, et si l'on en met en vente, c'est chez Giroux, le marchand à la mode, ou chez l'auteur lui-même[2].

Peu à peu, cependant, cette société trop fine subit le sort de tout ce qui vit moralement et matériellement sur l'acquit du passé. La révolution romantique monte à l'assaut de l'art, et la révolution politique abat le trône. La mort aussi fait des vides. Cette élite qui, vers 1820, formait un petit monde supérieur et charmant, sachant goûter si bien la douceur de vivre, on la cher-

[1] *J.-B. Isabey, sa vie et ses œuvres,* page 43. Cette notice, faite avec autant de goût que de soin, sur les papiers de famille et les notes laissées par Isabey lui-même, est la source de presque tous les renseignements qui nous restent sur l'homme et sur l'artiste.

[2] Une curieuse lettre, adressée à Gihaut en 1850 et prêtée par Mme Charavay à l'*Exposition du centenaire de la lithographie,* montre comment Isabey s'entendait à dire le prix d'une estampe rare.

cherait en vain dix ans après : il n'y a plus que des gens à l'écart, presque des étrangers, au milieu d'une génération nouvelle. On les oublie, et l'on oublie avec eux ce qui avait été fait pour eux.

Nous, que les luttes passionnées du temps n'étourdissent plus, et que toutes les nuances de l'esprit intéressent, nous n'en trouvons que plus d'attrait à ranimer leur souvenir. Nous revoyons leurs physionomies souriantes, grâce aux portraits; nous les suivons dans leurs plaisirs et dans leurs voyages, nous imaginons leurs causeries. Tout cela est loin, et pourtant rien n'a trop vieilli, grâce au talent qui nous charme toujours.

GERMAIN HEDIARD.

---

# CATALOGUE

## DE L'ŒUVRE LITHOGRAPHIQUE DE J.-B. ISABEY.

Un *Catalogue de l'œuvre lithographié de J.-B. Isabey,* comprenant soixante-dix-neuf pièces, a déjà été donné par M. F. de Villars dans la *Revue universelle des Arts,* tome XVII (1863), page 73. Je me suis naturellement servi du travail de mon devancier. J'ai dû même lui emprunter complètement les renseignements qu'on rencontrera ci-après sur plusieurs pièces que je n'ai pu, malgré mes recherches, parvenir à voir moi-même. Je me suis aussi aidé du catalogue de la vente Parguez (1861) si soigneusement préparé par Burty. J'ai tenu pour existantes, jusqu'à preuve contraire, et j'ai signalé comme telles, toutes les lithographies qui s'y trouvent annoncées. Enfin, je dois plusieurs renseignements précieux, notamment la connaissance des pièces n^os^ 78 et 88, à M. le Professeur D^r^ Adam Politzer, de Vienne (Autriche), qui a bien voulu me les envoyer en communication pour les décrire. Je tiens à le remercier ici publiquement de son obligeant concours.

### PIÈCES DE SUJETS DIVERS, EN SUITES ET ISOLÉES.

CARICATURES.

Les douze pièces de cette suite sont entourées d'un trait carré (sur lequel sont prises les dimensions ci-après données) et de trois filets à 2, 7 et 10^mm^. Elles sont numérotées en haut à droite à l'intérieur du trait carré et portent, en bas à droite au-dessous du dernier filet : *Lithog. de C. Motte*. Les n^os^ 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 11 et 12 de la suite sont signés, à droite, des initiales J. I. Les mêmes initiales sont à gauche dans le n^o^ 5 ; on ne les trouve pas dans les n^os^ 7 et 10. — Couverture imprimée portant, au milieu d'un encadre-

ment formé de huit filets : *Caricatures de J. I. 1818, à Paris, chez l'auteur, rue des 3 frères, n° 7, Chaussée d'Antin. Et chez Alphonse Giroux, rue du Coq St Honoré. (Chez les principaux marchands).* Au-dessous de l'encadrement, à gauche : *Lithographie de C. Motte.* — Cette suite se rencontre en noir, et en épreuves coloriées à la main.

1. — Titre en rébus :

*K RI 4 Hure* (de sanglier) *10* et un *Abbé.* La hure est tournée à droite ; l'abbé est de profil, tourné à gauche.

H. 88 ; L. 104. — Sans encadrement. — En bas, au milieu, la date : *1818.*

2. — *N° 1.* « Le Salut ».

Un galant, en costume du dernier siècle, salue le plus cérémonieusement du monde une beauté qui accueille en minaudant ses politesses. Il s'incline si bas que son chapeau tricorne, qu'il tient à deux mains, touche à terre. La dame joue de l'éventail en faisant la révérence. Les deux personnages sont de profil, le jeune homme à gauche.

H. 168 ; L. 188.

3. — *N° 2.* « L'Achat d'un journal ».

Un bonhomme de l'ancien régime s'est accroupi à droite, près d'une borne, pour satisfaire un besoin pressant. Un garçon en sabots et bonnet de coton vient de lui vendre un numéro de journal, fort utile en la circonstance, et fouille dans sa poche pour lui rendre la monnaie.

H. 169 ; L. 187.

4. — *N° 3.* « Le Lorgnon ».

A droite, un marquis dont la vue paraît moins longue que son nez, s'avance de profil, pour lorgner de plus près une énorme beauté fort décolletée. Elle porte une jupe garnie de roses, et une sorte de plumet surmonte ses cheveux. Elle minaude avec son éventail.

H. 169 ; L. 186.

5. — *N° 4.* « Le Barbier ».

Un barbier très maigre, le peigne dans les cheveux, les manches troussées, les jambes aussi écartées que possible, rase un gros petit homme assis sur une chaise, et le tient par le nez. A gauche sur une chaise, l'habit, la perruque, la canne de la pratique, et le plat à barbe; à droite, à terre, un chapeau avec des instruments dedans.

H. 169 ; L. 187.

6. — *N° 5.* « La Promenade ».

Vus de dos tous les deux, un grand monsieur excessivement maigre et mal bâti donne le bras à une très grosse petite dame. Ils sont vêtus avec prétention. La dame, qui est à gauche, retrousse très haut une jupe garnie de roses comme sa vaste capote ; le monsieur tient son chapeau à la main.

H. 168 ; L. 187.

7. — *N° 6.* « Le Coup de vent ».

Venant de la droite, il a pris à revers ses victimes, et emporte le chapeau de la dame, celui du monsieur, sa perruque. Il a retourné le parapluie du mari, et passé la robe de la dame par-dessus sa tête. L'un et l'autre luttent héroïquement.

H. 158 ; L. 186.

8. — *N° 7.* « Séminariste et Vieille Marquise ».

Le séminariste a l'air idiot ; vu de profil, coiffé d'un vaste tricorne, il a sa main gauche sur son cœur, et de la droite il relève par derrière son petit manteau. La marquise, presque de face, en robe Pompadour garnie de rubans et coiffure assortie, pose sa main droite sur le cou de l'abbé et lui touche le menton de la main gauche.

H. 162 ; L. 162.

9. — *N° 8.* « La Lassitude ».

Une énorme femme et un homme, tous deux point jeunes, sont assis de face sur un sofa. La femme est en bonnet de nuit, très débraillée : un pied sur un tabouret, elle se renverse en se détirant et baille. L'homme sommeille accablé, la perruque de travers, les mains pendantes. Au mur du fond sont accrochés une cage et un coucou ; sur la table qui est au-dessous, une chandelle cassée par le milieu fume en s'éteignant.

H. 165 ; L. 211.

10. — *N° 9.* « La Confidence ».

Un homme jeune, en redingote boutonnée, et chapeau haut de forme, la canne sous le bras, parle à l'oreille d'un autre homme costumé à l'ancienne

mode, habit, culotte et perruque. Ce dernier l'écoute avec attention, les mains dans les poches, son tricorne sous son bras gauche.

H. 161 ; L. 161.

11. — *N° 10.* « La Partie de Cartes ».

Un gros abbé, vu de dos, joue aux cartes avec une vieille dame. Deux bougies brûlent sur la table. Une dame plus jeune regarde la partie, debout et le coude appuyé sur un écran. Elle a relevé ses jupes et chauffe ainsi sa personne au feu de la cheminée qui est à gauche.

H. 169 ; L. 188.

12. — *N° 11.* « Le Bossu en promenade ».

Une très grande femme assez jolie, mise à la mode de l'Empire, donne le bras à un petit bossu, coiffé d'un chapeau haut de forme. Il tient une badine sous son bras gauche, et une grosse breloque est suspendue à son gousset par un ruban.

H. 170 ; L. 187.

13. — *N° 12.* « Le double Clystère ».

Le monsieur en chemise et bonnet de coton est debout, et appuie d'une mine piteuse le manche de son instrument contre le bois de lit. La dame est aussi en position, à cheval sur le coin d'une chaise qui supporte l'instrument dont elle maneuvre le piston. A terre, un pot et une bouilloire.

H. 164 ; L. 210.

DIVERS ESSAIS LITHOGRAPHIQUES *de J.-B. Isabey, publiés à Paris en 1818... cahier; de la lithographie de G. Engelmann, rue Louis le Grand, n° 27, au coin du boulevard, (ci-devant rue Cassette, n° 18). Chez l'auteur, rue des Trois-Frères, n° 7. Chez Alphonse Giroux, rue du Coq S^t Honoré et chez les principaux m^ds d'estampes.*

Suite de 10 pièces dont 8 sont des sujets ou des paysages, et 2 seraient, d'après les indications qui me sont fournies, les portraits de femme catalogués sous les n^os 81 et 85. Ce qui peut faire considérer ces renseignements comme certains, bien que le n° 81 porte l'adresse de Langlumé au lieu de celle d'Engelmann, c'est que l'on rencontre presque toujours ces dix pièces, et elles seules, marquées du même timbre sec d'Isabey en forme d'écusson, représentant une lyre surmontée d'un caducée avec des rayons et les initiales J. I.

14. — « La Neige ».

Le point de vue est pris de l'intérieur d'un hangar ouvert. Une femme vue de dos s'apprête à aller dans la rue ; elle a déjà le pied sur le seuil. Une enseigne en forme de petit drapeau est fixée à l'une des poutres du hangar ; on y distingue une croix.

H. 114; L. 80. — Sans trait carré; filet à 10^m. — Marge du bas : *J. Isabey, 1818. Lith. de G. Engelmann.*

15. — *Vallée de Royat.*

Paysage boisé ; montagnes au fond. Au premier plan, un homme tenant sa petite fille par la main, et marchant sur une route.

H. 203 ; L. 158. — Trait carré ; filet à 10^m. — Marge du haut : *Auvergne;* marge du bas : *J. Isabey, 1818. Vallée de Royat près de Clairmont. Lith. de G. Engelmann.*

16. — « La Cathédrale ».

Elle se dresse au milieu, dominant, du haut des terrasses qui la soutiennent, un profond ravin sur lequel à droite sont jetés deux ponts. Escarpement de terrain à gauche au premier plan.

H. 162; L. 116. — Trait carré ; filet à 10^m. — Teinte avec des rehauts réservés. — Marge du bas : *J. Isabey, 1818. Lith. de G. Engelmann.*

17. — *Vue du Mont-Blanc, prise du village de Chamounie.*

A droite, un escarpement considérable derrière lequel se dresse le glacier. Au premier plan, plusieurs chalets dont un avec une cheminée qui laisse échapper de la fumée.

H. 178; L. 133. — Sans trait carré; filet à 10^m. — Teinte avec des rehauts réservés. — 1^er état : marge du haut : *Suisse ;* marge du bas : *J. Isabey, 1818.* Titre. *Lithog. de C. de Last.* — 2^e état : *Lithog. de C. de Last* a été remplacé par : *Lith. de G. Engelmann.*

18. — *Escalier de l'Hopital, à Aix en Savoie.*

Vaste escalier de pierre montant de gauche à droite dans une cage carrée. Il

est de style gothique, soutenu par des nervures de voûte reposant au milieu sur des colonnes. Porte d'entrée à gauche.

H. 203 ; L. 158. — Trait carré ; filet à 10m. — Teinte avec des rehauts réservés. — Marge du haut : *Savoye ;* marge du bas : *J. Isabey, 1818.* Titre. *Lith. de G. Engelmann.*

19. — « Carrière, près l'Isle-Adam ».

Vue prise du fond de l'excavation ; on aperçoit le jour de l'entrée qui est à demi masquée par des arbres ; eau à gauche, au premier plan.

H. 108 ; L. 150. — 1er état : sans trait carré ni filet, sans aucune lettre et sans teinte. — 2e état : trait carré, filet à 10m. Teinte avec des rehauts réservés. Marge du bas : *J. Isabey. Lith. de G. Engelmann.*

20. — « La Dame voilée et les petits enfants ».

Une femme debout, les bras croisés, la tête entièrement cachée par un voile, est adossée à une barrière ; un petit enfant est à côté d'elle dans la même attitude. A leurs pieds, deux tout petits enfants couchés sur la paille. Deux autres enfants accroupis les regardent. Le plus proche tient une chandelle dont la lueur éclaire toute la scène. Au fond, un mur de chapelle ; à droite, un arbre.

H. 112 ; L. 84. — Trait carré ; filet à 10m. — Teinte avec des rehauts réservés. — Marge du bas : *J. Isabey, 1818. Lith. de G. Engelmann.*

21. — « Le Sermon ».

Intérieur d'église. Au milieu de l'estampe, un gros pilier rond auquel est suspendue la chaire. Le prédicateur élève la croix dans sa main droite. Assistance dans la nef et dans le bas côté, derrière la chaire, à droite.

H. 103 ; L. 74. — Sans trait carré ; filet à 10m. — Teinte avec des rehauts réservés. — Marge du bas : *J. Isabey, 1818. Lith. de G. Engelmann.*

22. — *France. Le Val près l'Isle-Adam.*

Paysage présentant des arbres de toutes espèces et de toutes formes. Des pierres au bord d'un chemin.

H. ? L. ? A gauche : *1818.* (Indications d'après F. de Villars.)

23. — « Vue de Rivière ».

Les deux rives sont ombragées de grands arbres aux cimes arrondies. Au fond, dans le milieu, une flèche de clocher et, à droite, un chevet d'église. Au premier plan, à gauche, une barrière de bois et une croix. Effet de lumière matinale.

H. 87 ; L. 116. — Sans trait carré ; filet à 10m. — Marge du bas : *J. Isabey. Lithog. de C. de Last.*

24. — « Le Jardin de la Manufacture de Sèvres ».

Vue du jardin avec un bassin à gauche. Tas de pierre, sur le premier plan, à droite et dans le fond.

H. 119 ; L. 168. — Marge du bas : *Lith. de G. Engelmann.* (Indications d'après Villars.

25. — *Bal déguisé de J. Isabey.*

Un Pierrot, donnant le bras à une dame, a présenté sa lettre d'invitation au valet de la maison, costumé en mousquetaire. Ce dernier, vu de dos, la déchiffre à la lumière d'une bougie qu'il tient de la main gauche.

H. 84 ; L. 59. — Pièce cintrée par le haut et entourée d'un trait ; au-dessus, une tablette de la même largeur. Trait d'encadrement autour du tout à 3 millimètres. Teinte uniforme sur la tablette, et avec des rehauts réservés sur le dessin. En haut, dans l'espace entre le cintre et la tablette : *Bal déguisé de J. Isabey.* En bas, dans l'espace entre le dessin et le trait d'encadrement : *MM. montrez-moi vos billets.* A droite, au-dessous du même trait : *Lith. de G. Engelmann.* Sur l'autre page du billet, qui était plié en deux, l'invitation : *La famille Isabey vous prie de lui faire le plaisir de venir au bal du Mardi Gras 1819. Le déguisement est de rigueur (le domino excepté). Lith. de G. Engelmann.*

26. — « Vignette pour un album dédié au duc de Berry par G. Dugazon ».

27. — « Titre d'un album musical ».

Je signale cette pièce et la précédente d'après le catalogue Parguez où elles sont mentionnées.

28. — « La Balançoire ».

Deux jeunes femmes se balancent ensemble, l'une assise, l'autre debout ; deux hommes, l'un vu de face, l'autre de dos,

impriment le mouvement à la balançoire au moyen de deux cordes. La scène se passe dans une sorte de parc ; arbres à droite et à gauche.

H. 140 ; L. 170. — A bords perdus. — Initiales à gauche : un J, suivi d'un B et d'un I enlacés. — En bas, à gauche : *J. B. Isabey ;* à droite : *Lith. de G. Engelmann.* — Pour une romance, musique et paroles d'Amédée de Beauplan.

29. — *Arrivée de son Altesse Royale le duc de Bordeaux à Chambord.*

Au milieu, le petit duc de Bordeaux est présenté, sur le bras d'une dame d'honneur, aux hommages d'une troupe de jeunes filles dont la bannière porte cette inscription : *Nos cœurs et nos fleurs.* La duchesse de Berry est encore sur le marchepied de leur carrosse arrêté sous une sorte de dais carré élevé en leur honneur ; nombreux personnages à l'entour ; perspective du château dans le fond. Au premier plan, installations foraines ; à droite, une gargotte avec l'enseigne : *Aux bien-venus ;* à gauche, des musiciens sur une estrade, un mât de cocagne.

H. 315 ; L. 448. — Trait carré — Marge du bas : *Tiré des albums de S. A. R. Madame la duchesse de Berry. J. Isabey invenit et fecit 1821.* Titre. *Dédié à son Altesse Royale Madame la Duchesse de Berry par son très humble et très obéissant serviteur J. Isabey. Imp. de C. Motte, litho. de S. A. S. Mgr le Duc d'Orléans, rue des Marais. Faub. St Germain. A Paris, chez l'auteur, rue des Trois-Frères, no 7.* Au milieu de la marge, double écusson armorié, avec couronnes au-dessus et branches de lis des deux côtés.

## VOYAGES

VOYAGE DANS LE LEVANT, *par M. le comte de Forbin. Paris, 1819.*

30. — *Porte de Damas à Jérusalem.*

La porte est d'architecture gothique. Trois Turcs à droite, et trois autres Turcs de l'autre côté, dans des attitudes variées ; à gauche, un palmier.

H. 265 ; L. 210. — Trait carré. — Marge du haut. *P. 14 ;* marge du bas : *J. Isabey. Lith. de G. Engelmann.* Titre.

VOYAGES PITTORESQUES ET ROMANTIQUES DANS L'ANCIENNE FRANCE, *par MM. Ch. Nodier, J. Taylor, et Alph. de Cailleux. — Normandie.* Paris, Didot. Ier vol., 1820, renfermant les nos 31 à 34 ; 2e vol., 1825, renfermant les nos 35 et 36.

31. — *Ruines de l'abbaye de St Wandrille.*

Un moine, tenant à la main un crucifix, prononce un sermon au milieu des ruines. Ses auditeurs, debout ou assis, forment cercle autour de lui. A droite, un groupe de grands peupliers.

H. 320 ; L. 221. — Pièce cintrée en haut avec un trait tout autour. — 1er état : sans aucune lettre. — 2me état : marge du haut : *P. 22 ;* marge du bas : *J. Isabey. Lith. de G. Engelmann.* Titre.

32. — *Escalier de la Grande Tour. Château d'Harcourt.*

L'étroit escalier en limaçon est éclairé à gauche par une sorte de meurtrière. Un seigneur aide une dame à descendre. Tous deux sont richement vêtus de costumes Louis XIV. Il tient à la main sa canne et son chapeau. — Le château d'Harcourt est à Lillebonne.

H. 257 ; L. 147. — Trait carré. — 1er état : sans aucune lettre. — 2me état : marge du haut : *P. 31 ;* marge du bas : *J. Isabey, 1822. Lith. de G. Engelmann.*

33. — *Intérieur de l'Église de Graville.*

A travers l'arcade ogivale servant d'entrée à la Chapelle de Ste Honorine, on distingue, l'une au-dessus de l'autre, deux statues encastrées dans le mur du fond, et à droite une fenêtre coupée dans sa hauteur par la perspective. Un ouvrier est assis de profil au pied du pilier droit de l'arcade, il a son chapeau sur la tête, sa pioche et sa pelle à côté de lui.

H. 268 ; L. 167. — Pièce en ogive par le haut, sans trait autour. — Teinte avec des rehauts réservés. — 1er état : marge du haut : *P. 52 ;* marge du bas : *J. Isabey 1821, lith. de G. Engelmann,* sans le titre. — 2me état : avec le titre.

34. — *Fragments de Sculpture et d'Architecture* (cul-de-lampe).

Une statue romane appuyée contre des chapiteaux renversés. A gauche, appuyée aux mêmes chapiteaux, une grande pierre couverte de reliefs représentant une bataille de chevaliers ; une autre pierre debout avec une tête barbue ; un chapiteau sur le devant.

H. 105 ; L. 165. — A bords perdus. — Marge du bas : *J. Isabey, 1821. Lith. de G. Engelmann* (et ordinairement le *n° 26* imprimé typographiquement). Ce cul-de-lampe orne la page 101 du tome Ier ; le chapitre qu'il termine est celui du Havre-Graville.

35. — *Caveau de l'Église Notre-Dame, renfermant les débris des tombeaux des Comtes d'Eu.*

Le caveau, vu de son entrée, est éclairé, par le fond, d'une vive lumière, qui tombe sur un amas de débris. Au premier plan un artiste, coiffé d'une casquette, dessine, assis sur une pierre ; une statue de chevalier, à gauche, est dressée contre le mur.

H. 195 ; L. 253. — Trait carré. — 1er état : sans aucune lettre. — 2me état : Marge du haut : *P. 90 ;* marge du bas : *J. Isabey, 1822. Lith. de G. Engelmann.* Titre.

36. — *Chambre de Henri IV, au château de Mesnières.*

En face au fond, dans l'alcôve, un grand lit de milieu à colonnes devant lequel sont rangés un petit escalier mobile pour y monter et une chaise. A droite, près de la fenêtre ornée de grands rideaux, Gabrielle est assise dans un fauteuil. Elle tient une lettre à la main, et tourne la tête, comme surprise au milieu de sa lecture.

H. 165 ; L. 196. — Trait carré ; double filet. — Marge du haut : *P. 182 ;* marge du bas : *J. Isabey, 1823. Lith. de G. Engelmann.* Titre. — A la table du volume, cette pièce porte le titre suivant : *Gabrielle tenant une lettre de Henri IV, dans la chambre que ce roi a habitée au château de Mesnières.* Elle porte le n° 232, qui est le véritable.

VOYAGE EN ITALIE, *par J. Isabey, en 1822.*

Les 30 pièces composant cet album sont numérotées en haut, en chiffres arabes imprimés après coup. Elles sont toutes entourées d'un trait d'encadrement ; entre ce trait et le n° d'ordre, dans la marge du haut, on lit le nom du lieu. Dans celle du bas, elles portent, au-dessous du trait la date (qu'on trouvera ci-après reproduite pour chacune), et *J. Isabey,* puis au-dessous le titre, et encore au-dessous : *Imprimé par F. Villain,* ou seulement : *Imprimé par Villain*, à l'exception toutefois des nos 9, 11, 16, 17 et 18, qui portent : *Imprimé par C. Constans,* ou seulement : *Imprimé par Constans.*

37. — 1. *Rome. Bénitier de la Basilique de St Pierre.*

Devant le bénitier, soutenu par deux anges de marbre blanc, une contadine est agenouillée, tenant devant elle son enfant debout. Son mari est debout près d'elle, appuyé sur un long bâton, le chapeau à la main.

H. 147 ; L. 110. — *Avril 1822.*

38. — 2. *Rome. Arcade du Colisée,* 1er *étage.*

A droite au premier plan, vus de dos, Isabey et sa compagne, se donnant le bras, prêts à entrer sous l'arcade à travers laquelle vient la lumière.

H. 194 ; L. 149. — *Avril 1822.*

39. — 3. *Florence. Colosse l'Apennin à Pratolino.*

La statue est vue de trois quarts à gauche. Sur son pied gauche sont assis un monsieur et une dame. Trois autres personnes, debout, la regardent. Arbres derrière ; au premier plan, l'eau du bassin.

H. 165 ; L. 122. — *Juin 1822.*

40. — 4. *Naples. Cratère du Vésuve, après l'éruption de 1822.*

Une fumée abondante s'échappe du cratère. Sur le bord, plusieurs groupes de personnages ; à droite, trois touristes et leurs deux guides vident la traditionnelle bouteille de Lacryma Christi.

H. 209 ; L. 159. — *Mai 1822.*

41. — 5. *Naples. Tombeau de Virgile.*

Le tombeau en ruines occupe le milieu de la composition sur une hauteur ; il est recouvert de plantes. La compagne d'Isabey s'est assise à l'entrée. Debout devant elle, son livre à la main, il lui déclame les vers du poète.

H. 194 ; L. 150. — *Mai 1822.*

42. — 6. *Pise. La tour penchée.*

A gauche, l'abside du Dôme, la Tour à droite, nombreux personnages sur la place.

H. 193 ; L. 151. — *Juin 1822.*

43. — 7. *Lac de Come. Le Pont de Nesso.*

Au fond, le pont d'une seule arche sur l'eau étroite et tranquille à l'endroit où elle va rejoindre le lac. A droite, à la tête du pont, une fabrique à côté de laquelle tombe une chute d'eau. Une barque vide auprès. Autre barque à gauche, dans laquelle trois hommes sont à table.

H. 192 ; L. 149. — Pièce cintrée en haut. — *Juin 1822.*

44. — 8. *Terni. Cascade de la Marmora.*

A droite au premier plan, les deux voyageurs, abrités sous une ombrelle, s'avancent sur la berge ; à leur gauche le guide, comme eux vu de dos, et tenant un grand bâton.

H. 195 ; L. 153. — Pièce cintrée en haut. — *Mai 1822.*

45. — 9. *Florence. Cour des Prisons.*

La vue est prise de l'entrée, face au grand escalier. A droite, un prisonnier assis sur un banc, deux hommes debout, et deux carabiniers paraissant monter la garde ; à gauche, une femme et une petite fille, qui sont venues chercher de l'eau à la fontaine.

H. 213 ; L. 171. — *Juin 1822.*

46. — 10. *Lac Majeur. Saint Charles Borromé.*

La colossale statue est vue de trois quarts par derrière, le visage tourné vers la droite. Trois groupes de promeneurs et de touristes, dont deux composés de trois personnages, et un de deux personnages seulement.

H. 189 ; L. 143. — *Juillet 1822.*

47. — 11. *Venise. Intérieur de St Marc.*

A droite un confessionnal ; à gauche une femme prosternée sur le banc qui entoure le pilier. Au milieu, un prêtre allant dire la messe, accompagné de ses deux servants.

H. 196 ; L. 151. — *Juin 1822.*

48. — 12. *Pestum. Galerie latérale d'un temple de Pestum.*

A gauche la rangée des puissantes colonnes doriques du temple de Neptune. Au pied, sur un des blocs du soubassement, un homme en chapeau haut de forme, assis, tenant un papier. Au fond à droite, un monsieur et une dame debout, un homme assis.

H. 215 ; L. 155. — *Mai 1822.*

49. — 13. *Rome. Vomitoir du Colisée.*

Par un escalier situé à droite, Isabey et sa compagne vêtue de blanc, descendent sous la voûte sombre de l'endroit.

H. 120 ; L. 143. — *Avril 1822.*

50. — 14. *Ferrare. La prison du Tasse.*

On voit au fond une ouverture fermée par une grosse grille croisée, et une porte aux ferrures énormes. A gauche, debout, vu de dos, Isabey dessinant. Sa canne, son chapeau et un foulard blanc sont posés à terre devant lui.

H. 113 ; L. 151. — *Juin 1822.*

51. — 15. *Terracine. Route de Rome à Naples.*

La mer à droite, avec d'énormes blocs de rochers près du bord. A droite, contre le parapet, trois hommes debout causant, en costume local.

H. 144 ; L. 187. — *Avril 1822.*

52. — 16. *Tivoli. Grotte de Neptune.*

La cascade tombe au fond, vivement éclairée. A droite, Isabey assis sur la pente d'un éboulis, sa canne à côté de lui.

H. 122 ; L. 163. — *Avril 1822.*

53. — 17. *Salerne. Le Port de Salerne.*

La côte est à droite, avec une longue jetée qui s'avance dans la mer. Au premier plan, deux grandes barques échouées. Personnages sur la route qui longe la mer, et sur la grève ; au second plan, deux pelotons de soldats faisant l'exercice.

H. 123 ; L. 165. — *Mai 1822.*

54. — 18. *Naples. Salle basse du Palais de la Reine Jeanne.*

Intérieur voûté. A droite, Isabey assis sur des marches. A côté de lui, un carton à dessins.

H. 127 ; L. 153. — *Mai 1822.*

55. — 19. *Rome. Le Campo Vaccino pris du haut du Colisée.*

A droite, la compagne d'Isabey vue de dos, est assise sur une pierre, et dessine. Isabey debout près d'elle, un livre aux mains, semble lui expliquer quelque chose ; derrière lui, appuyés au monument, sa canne et son carton à dessins.

H. 147 ; L. 191. — *Avril 1822.*

56. — *20. Tivoli. Un Intérieur du Palais de Mécène.*

Série d'arcades à droite, par où pénètre le jour. L'eau se précipite venant du fond et de la gauche et forme cascade au premier plan. A droite, Isabey, un genou à terre, dessinant.

H. 146 ; L. 192. — *Avril 1822.*

57. — *21. Rome. Fontaine du Jardin Borghèse.*

Fontaine à trois vasques centrales superposées et jets d'eau. Arbres derrière, dont à gauche deux grands pins, à côté l'un de l'autre. A droite au premier plan deux ecclésiastiques en tricorne suivis d'un laquais qui porte un parapluie sous son bras.

H. 145 ; L. 203. — *Mai 1822.*

58. — *22. Naples. Le Capo di Monti.*

Au loin vue de Naples, avec la mer et l'île de Capri à l'horizon. Au premier plan sur le chemin, deux femmes portant chacune un fardeau sur la tête et un homme conduisant un âne.

H. 193 ; L. 249. — *Mai 1822.*

59. — *23. Florence. Le Pont Alla Carrago.*

Vue prise du quai, le pont à droite ; nombreux personnages ; à gauche au premier plan, se dirigeant vers le pont, un homme tirant une voiture à bras que deux autres hommes poussent par derrière.

H. 160 ; L. 234. — *Juin 1822.*

60. — *24. Naples. Vue du Château de l'Œuf.*

La mer est à gauche. A droite l'extrémité du Pizzofalcone.

H. 179 ; L. 251. — *Mai 1822.*

61. — *25. Naples. Château de la Reine Jeanne.*

La ruine se dresse à gauche ; au loin le Vésuve qui fume. Au premier plan, sur l'extrémité du relief de terrain qui domine la mer, un homme debout et un autre assis.

H. 195 ; L. 253. — *Mai 1822.*

62. — *26. Rome. Le temple d'Esculape à la Villa Borghèse.*

Le temple, de forme carrée, avec un fronton triangulaire soutenu par quatre colonnes, est à l'arrière-plan. Au premier plan, sur le chemin qui borde une pelouse séparée du temple par une pièce d'eau, Isabey son carton sous le bras, et son parapluie à la main ; deux autres promeneurs sous un parasol.

H. 137 ; L. 191. — *Avril 1822.*

63. — *27. Naples. Vue prise du Château-Neuf.*

La vue est prise du terre-plein d'une des fortifications qui bordent la côte ; à gauche, l'escarpement du Posilipe, à droite la mer, avec au fond Naples et le Vésuve.

H. 147 ; L. 194. — *Mai 1822.*

64. — *28. Lac Majeur. Route du Simplon.*

Au premier plan la route, ombragée à gauche de grands arbres. Un homme, assis sur une borne, cause avec une femme en costume du pays. Sur le lac, à droite, une barque avec sa couverture de toile, et sa voile déployée ; plusieurs autres barques sont amarrées à la rive.

H. 150 ; L. 233. — *Juillet 1822.*

65. — *29. Cadenabia. Vue prise du jardin de la Villa Sommariva.*

Isabey montre à sa compagne le lac de Côme qui s'étend à gauche ; un serviteur se tient à distance derrière eux, portant un carton sous le bras, et tenant un parasol fermé. Très gros arbre à droite. Deux arbres au milieu.

H. 138 ; L. 191. — *Juin 1822.*

66. — *30. Parme. Reste d'un grand théâtre bâti sur les dessins de Vignole.*

La scène à gauche, les gradins à droite, porte d'entrée dans l'entre-deux, surmontée d'une statue équestre. Personnages sur la scène, sur les gradins, et dans les divers endroits de la salle.

H. 190 ; L. 236. — *Mars 1822.*

67. *Vue Générale de la Rade de Toulon.*

La mer est à gauche, Toulon à droite. Le terrain de collines qui forme tout le premier plan porte à gauche une tour ruinée et un poteau à signaux, au milieu un fort rond, d'où Eug. Isabey a pris son croquis, à gauche une tour démantelée. La flotte à l'ancre dans la rade. Horizon de collines.

H. 270 ; L. 2m 750. — Pièce imprimée en six feuilles réunies. — Trait carré. — Marge du haut : indications topographiques et autres, donnant les noms des lieux, des navires etc. ; marges du bas : *Vue Générale de la Rade de Toulon et de la flotte française pour l'expédition*

*d'Afrique, dessinée d'après nature par Eugène Isabey, lithographiée par son père, 1830. Les vaisseaux par A. St Aulaire.*

68. *Armée française en Afrique. Situation du camp du 16 au 18 juin 1830 à Torre-Chica.*

Le point de vue est pris du côté Est de la presqu'île de Sidi-Ferruch, la mer à droite. Le terrain qui occupe tout le premier plan, porte à gauche sur une petite élévation une sorte de tour carrée où flotte le drapeau du quartier-général. Au pied de cette hauteur, près de la mer, le camp avec ses tentes ; troupes, ballots, fortifications passagères. Dans la rade, la flotte française ; à l'horizon, l'Atlas.

H. 270 ; L. 2m 400. — Pièce imprimée en 5 feuilles réunies. — Trait carré. — Marge du haut : indications topographiques et autres ; marge du bas : *Armée Française en Afrique. Situation du camp du 16 au 18 juin 1830, à Torre-Chica. Dessinée d'après nature par Eugène Isabey, lithographiée par son père, 1830. Les vaisseaux par Saint-Aulaire.* Et au-dessous : *Publié par H. Jannin, no 20, rue du Croissant, à Paris.*

## PORTRAITS

69. — *A. Dubois* (d'après Gérard).

En buste, presque de profil, tourné vers la droite. Crâne chauve, cheveux bouclés, cravate blanche.

A. 125 ; L. 105. — A bords perdus. — 1er état : sans aucune lettre. — 2e état : en bas en gauche : *Peint par F. Gérard. Lithogr. par J. Isabey. Paris, 1818 ;* au milieu : *A. Dubois* et un caducée ; à gauche : *lith. de G. Engelmann.*

70. — *Eugène Isabey.*

Il est de trois quarts tourné à droite. Cheveux assez longs ramenés sur les tempes et sur le front à la mode du temps ; moustache naissante, cravate noire, gilet blanc.

H. 115 ; L. 85. — A bords perdus. — Signé et daté en bas à gauche. *J. Isabey, 1821.* — 1er état : celui décrit ; — 2e état : la signature et la date effacées ; marges du bas : *Eugène Isabey, mon fils, mon élève, et mon ami : J. Isabey, 1821 ; Lith. de G. Engelmann.*

71. — « M. Villeau ».

Il est vu de face. Cheveux bouclés devenant rares sur le front, favoris commençant à blanchir. Cravate blanche, gilet blanc dont un bouton est visible.

H. 150 ; L. 120. — Trait carré. — Signé et daté à gauche : *J. Isabey, 1823.*

72. — « M. de Montessuy ».

Il est presque de face, un peu tourné vers la gauche. Cheveux ramenés sur les tempes et sur le front, cravate blanche, gilet blanc, chemise à jabot.

H. 98 ; L. 90. — A bords perdus. — Signé à gauche : *J. Isabey* ; daté à droite : *1823.*

73. — *Le Général d'Albignac* (d'après Jacques).

Il est vu de face, légèrement tourné vers la gauche, en uniforme, avec au cou le collier de la Légion d'honneur, et une croix sur la poitrine. Cravate noire, col blanc.

H. 159 ; L. 115. — Trait carré. — Marge du bas : *Jacques pinxit, 1823 ; J. Isabey, del. Le Gal d'Albignac. Lith. de Villain.*

74. — « Mathieu de Montmorency ».

Il est vu de face, en haute cravate blanche, trois rosettes et décorations à la boutonnière. Au dessous la scène de sa mort. Il s'évanouit à l'église saint Thomas d'Aquin, au moment d'aller adorer la croix, et deux dames le soutiennent. Le tout est figuré dans un cadre historié avec des M aux quatre coins. En haut les armes des Montmorency et la devise : *Dieu aide le premier baron chrétien.* ΑΠΛΑΝΩΣ. En bas : *Mort à trois heures le vendredi saint 1826. Qualis vita, talis mors.*

H. 340 ; L. 240. — 1er état. Marge du haut : *Au profit des pauvres.* Marge du bas : *Imp. litho de Bove, dirigée par Noël aîné et comp. Dédié au Roi par son très humble, très soumis et très fidel sujet, J. Isabey. Chez l'auteur, rue des Trois Frères, no 7. Noël et Cie, rue de Vaugirard, no 34, et les principaux marchands. Déposé.*

— 2e état : avec *fidèle* au lieu de *fidel*, la faute ayant été corrigée.

75. — *Évariste Parny.*

Il est de profil, tourné à droite ; cheveux abondants et bouclés tombant sur le front, cravate blanche.

H. 140 ; L. 122. — A bords perdus. — Signé en bas à droite : *J. Isabey.* — Marge du bas : *Évariste Parny. Lithogr. de C. de Last.*

76. — *F. Thomas.*

Il est vu presque de face, un peu tourné à droite. Cheveux longs et bouclés, ramenés sur les tempes et sur le front, favoris, cravate blanche, gilet noir.

H. 105 ; L. 92. — A bords perdus. — En bas à gauche : *Lith. de G. Engelmann.* Marge du bas : *F. Thomas, par son ami J. Isabey.*

77. — *Le prince Eugène.*

Il est vu de face, le visage un peu détourné vers la droite, cheveux clairsemés, ramenés sur le front et les tempes, favoris et moustaches. Il est en uniforme avec épaulettes et décorations, cravate noire, gilet blanc.

H. 103 ; L. 119. — A bords perdus. — En bas à gauche : *Peint à Vienne en 1814, par J. Isabey ;* à droite : *Lithographié par S. J. Le Gros, terminé par Isabey.* Marge du bas : *Le prince Eugène. Imp. Lithog. de C. Motte.*

78. — « M. Fould, banquier ». (?)

Il est vu presque de face, le corps légèrement tourné vers la gauche, cravate noire.

H. 150 ; L. 115. — Trait carré. — Marge du bas : *J. Isabey.*

79. — *Les ministres plénipotentiaires du Congrès de Vienne.*

Poncif pour la gravure de Godefroy faite en 1819, d'après le dessin d'Isabey représentant : *Une conférence du Congrès de Vienne.* Le nom des personnages est au-dessus de chacune des têtes : au dessous est le nom de la nation qu'ils représentent. Ces personnages sont, en commençant par la gauche : M. le duc de Wellington (Angleterre), M. le comte de Lobo (Portugal), M. de Saldana (Portugal), M. le comte de Lowenhielm (Suède), M. le comte Alexis de Noailles (France), M. le prince de Metternich (Autriche), M. le comte de la Tour Dupin (France), M. le comte de Nesselrode (Russie), M. le comte de Palmella (Portugal), M. le comte de Castlereagh (Angleterre), M. le duc de Dalberg (France), M. le prince de Wessenberg (Autriche), M. le prince de Rasoumofsky (Russie), M. le général lord Stewart (Angleterre), M. le chevalier Gomez Labrador (Espagne), M. le comte de Clancarthy (Angleterre), M. Wacken, M. le chevalier Gentz, M. le baron de Humboldt (Prusse), M. le général comte Cathcart (Angleterre). Au-dessous du comte de Lobo : M. le prince de Hardinberg (Prusse). Au-dessous du chevalier Gentz : M. le prince de Talleyrand (France). Au-dessous du comte Cathcart : M. le comte de Stackelberg (Russie).

H. 125 ; L. 649. — Signature en bas à gauche : *J. Isabey.* Titre au milieu. En bas à droite : *Imprimerie lithographique de G. Engelmann, rue Louis-le-Grand, n° 27.*

80. — « Tête de femme levant les yeux ».

Je mentionne cette pièce d'après le catalogue Parguez où elle est qualifiée d'*essai lithographique.*

81. — « Madame Horace Vernet ». (?)

Elle est vue aux trois quarts, tournée vers la droite, légèrement penchée en avant. Sa robe, décolletée en carré, est ornée d'une garniture de dentelle festonnée. Ses cheveux en frisure sont coiffés très en arrière d'une toque ronde avec une grande plume blanche posée en travers sur les cheveux ; voile blanc pendant à droite.

H. 130 ; L. 80. — A bords perdus. — Teinte sans rehauts réservés. — Marge du bas. *J. Isabey, 1818. Imp. lithog. de Langlumé.*

82. — *Sophie Gail.*

Elle a le corps tourné à gauche, la tête, au contraire, regardant vers la droite ; elle est coiffée d'un turban surmonté de trois roses avec leur feuillage, formant bouquet. Quelques mèches de cheveux s'en échappent. Haute collerette tuyautée à trois rangs.

Dimensions du dessin qui est à bords perdus : H. 172 ; L. 140. — Traces d'un trait carré ayant 189 de hauteur sur 153

de largeur. — Signature et date en bas, à droite. *Sophie Gail, par son ami J. Isabey, 1819.* — 1er état : sans rien de plus dans le bas. — 2me état : marge du bas : « *Et la main qui tirait de la lyre des sons si harmonieux s'est glacée ! Et la voix qui modulait des accents si mélodieux s'est éteinte.* » (*Extrait de la Notice nécrologique sur madame Gail par A. V. Arnault.*) *Lith. de G. Engelmann.*

83. — *S. A. R. Mme la Dauphine.*

Elle est vue de trois quarts, tournée vers la gauche. Elle porte une coiffure de plumes blanches et de pierreries montées. A son oreille est suspendue une croix en rapport, composée de quatre pierres. Cheveux bouclés. Écharpe de gaze enveloppant le cou et la poitrine et laissant seulement le bras visible.

H. 240; L. 180. — A bords perdus. — Signature et date en bas, à droite : *J. Isabey, 1824.* — En bas, à gauche : *Lith. de Villain.* — 1er état : sans rien de plus dans la marge du bas. — 2me état : marge du bas : *S. A. R. madame la Dauphine. On souscrit chez Mrs les éditeurs, rue Cassette, no 16. Lith. de Villain.*

84. — « Mademoiselle Harmitt ».

Elle a le corps tourné vers la gauche, le visage de face. Elle porte pour coiffure un voile de gaze bouffante retenu sur le front par une ferronnière. Elle est décolletée, et ce voile tourne autour de son cou avant de retomber sur son sein. Robe de gaze à larges raies.

H. 135 ; L. 95. — Ovale sans trait autour. — Signature et date : *J. Isabey, 1825.*

85. — « Mademoiselle de Pavant ». (?)

Elle est vue presque de face, regardant à droite. La plume dont sa petite toque est ornée retombe à droite, en avant, jusque sur son front. Du même côté, sur son épaule gauche, un ample voile descend et passe en avant sur son sein. Elle porte une sorte de mantelet orné d'une garniture à dents, et une collerette tuyautée à plusieurs rangs. Un médaillon suspendu à une double chaîne se voit à sa ceinture.

H. 124 ; L. 109. — A bords perdus. — Teinte sans rehauts réservés. — Marge du bas : *J. Isabey. Lith. de G. Engelmann.*

86. — « Mademoiselle Ledieu ». (?)

Elle est à peu près de profil, tournée vers la droite. Son voile, posé presque à plat sur ses cheveux frisés, se relève tout de suite vers la gauche, pour lui retomber en écharpe sur le sein, et couvrir encore son épaule gauche après avoir fait le tour de sa taille. Grande collerette de mousseline à dents.

H. 120 ; L. 105. — A bords perdus. — 1er état : Initiales *J. I.* à gauche, de la main de l'artiste. En bas, à droite : *Lithog. de C. Motte.* — 2e état : *J. I.* enlevé et remplacé par la lettre : *J. Isabey.* — — Épreuves avec teinte uniforme ; dimensions de la teinte : H. 150 ; L. 120.

87. — « La Comtesse d'Osmont ».

Buste entouré de nuages dans le bas. Elle est presque de face, coiffée d'un chapeau de feutre clair, orné d'une plume en dessus, et d'étoffes adroitement chiffonnées. Voile qui part du front, s'écarte à gauche à hauteur des yeux, revient cacher à demi le menton, et retombe ensuite derrière l'épaule. Double chaîne au cou et médaillon avec une croix dessus attaché à la ceinture. En bas, les armoiries de la famille d'Osmont, surmontées d'un hibou ; au-dessous une banderolle avec la devise *Nihil obstat.* A droite et à gauche de l'écusson, les lettres D. O.

H. 175 ; L. 105. — A bords perdus. — Signature et date en bas, à droite : *J. Isabey, 1821.* — Marge du bas : *Lith. de G. Engelmann.*

88. — « Mademoiselle Leverd » (?)

Elle est vue de trois quarts, tournée à droite, coiffée d'une petite capote ornée de grandes plumes de nuances plus claire. Ses cheveux bouclés s'en échappent sur son front et le couvrent presque entièrement. Une gaze attachée derrière le chapeau revient sur le sein, en tournant autour du cou. Collerette de mousseline tuyautée.

H. 136 ; L. 100. — A bords perdus. — En bas, sur la droite, les initiales J. I.

89. — « La Duchesse de Dino ».

Elle est décolletée en pointe, une écharpe ou schall jeté sur l'épaule gauche. Une broche retient son vêtement sur l'épaule droite. Elle regarde à gauche.

Ses cheveux noirs, aux abondantes frisures, sont coiffés d'un turban.

H. 223; L. 178. — Trait carré. — Marge du bas : *Gérard pinxt. Isabey delt.*

90. — *Adrienne Lecouvreur.*

Elle est vue de face, la tête légèrement inclinée vers la gauche, les cheveux bouclés et poudrés, les yeux levés vers le ciel douloureusement. Elle a pour seule coiffure un voile de crêpe noir qui redescend des deux côtés sur le sein. Boucles d'oreilles de perles, en forme de gouttes.

H. 143 ; L. 114. Ovale entouré d'un trait. — Marge du bas : *Adrienne Lecouvreur, rôle de Cornélie, d'après Charles Coypel. J. Isabey, 1823. Lith. de Demanne.*

PIÈCES ATTRIBUÉES

91. — « L'Accompagnement ».

Au milieu, vu de dos, un homme assis sur une chaise, joue du piano. A droite, une femme, vue de profil, tête nue, tenant de la main gauche le dossier de la chaise, qui est à lyre. Sur le piano, à gauche, une lampe allumée avec son abat-jour.

H. 79 ; L. 83. — Bords rectifiés. — Aucune lettre. — Teinte avec des rehauts réservées.

92. — « Portrait d'homme inconnu ».

Tête de jeune homme vu presque de face, légèrement tourné à gauche. Cheveux abondants et bouclés, favoris, cravate blanche faisant deux fois le tour du cou, et attachée par un petit nœud droit, dont les bouts ne sont pas apparents. En bas une inscription en deux lignes d'une belle écriture anglaise, mais si légèrement tracée qu'elle est illisible.

H. 89 ; L. 71. — A bords perdus, sans aucune lettre.

G. H.

# L'HISTOIRE DE LA RENAISSANCE

## EN ITALIE

En écrivant son *Histoire de la Renaissance en Italie*[1], M. Eugène Müntz a écrit le livre d'histoire artistique le plus complet qui ait paru en France sur ce grand sujet. Nous n'avons pas à insister sur l'abondance énorme de renseignements qu'il a condensés dans ces trois volumes compacts, ni sur la science que manifeste un pareil ouvrage. M. E. Müntz connaît l'Italie mieux qu'homme du monde, non pas seulement pour l'avoir parcourue et étudiée, mais pour l'avoir aimée, et l'on ne connaît que ce que l'on aime. Les érudits seuls ont qualité pour constater l'érudition : nous ne nous sentons pas autorisé pour entreprendre cette critique. Mais nous pouvons signaler la partie de philosophie historique qui ajoute une valeur particulière à l'œuvre de M. Müntz et se distingue des résumés analogues, réduits ordinairement à une suite de biographies de peintres, de sculpteurs et d'architectes.

La Renaissance n'est pas un accident heureux dans l'histoire de l'Italie. Elle a ses racines dans les profondeurs du temps. Cette explosion d'art, qui semble provoquée par une étincelle divine tombée au hasard sur un peuple quelconque, est au contraire le terme nécessaire de longs siècles d'un travail incessant. Il a fallu

[1] Paris, Hachette et Cie, 3 vol. in-8o, illustrés.

l'effort de plusieurs générations pour arriver à la création d'un être tel que Léonard de Vinci qui, pourtant, de loin, ne nous apparaît que comme une fleur merveilleuse, éclose tout d'un coup dans une lande désolée.

Pour que la Renaissance aboutît à son complet épanouissement, la rencontre des hommes et des milieux était nécessaire. L'histoire montre cent exemples d'esprits magnifiques, de génies grandioses, arrêtés dans leur développement et mourant atrophiés dans l'atmosphère empoisonnée où le hasard les a fait naître et où les circonstances les ont maintenus. La conjonction heureuse d'où sortit la Renaissance se fit en Italie, au XV^e^ siècle.

La vie des artistes de ce temps et la description de leurs œuvres sont connues ; le milieu où les uns et les autres sont nés l'est moins, et cette étude est unedes parties neuves du livre de M. Eug. Müntz. Les « Mécènes » ont droit, en effet, à une bonne part de la gloire dont les artistes du XV^e^ et du XVI^e^ siècle ont couronné l'Italie. Les Médicis, les marquis d'Este, les princes d'Aragon, les Gonzague de Mantoue, les Sforza, les papes, depuis Alexandre VI jusqu'à Jules II, ont contribué pour une part essentielle au développement de l'art. On les voit, malgré les préoccupations politiques et, quelquefois, malgré le souci pressant de leur sécurité, appeler à eux les artistes, leur commander des travaux répétés, les encourager par d'incessantes faveurs et la plus noble familiarité, les guider même dans leurs hésitations, en un mot, se faire leurs collaborateurs et leurs amis. Ces princes, aussi passionnés pour l'art et la littérature que les artistes et les écrivains eux-mêmes, agissaient en cela comme de simples particuliers, comme des amateurs intelligents. L'esprit administratif n'existant pas encore dans ces petites principautés, le souverain n'était qu'un dilettante riche et puissant, mettant sa satisfaction intime dans l'acquisition ou la réalisation de quelque bel ouvrage d'art. Rien ne lui coûtait, ni démarches, ni patience, ni argent, pour édifier un palais magnifique, orné des plus belles peintures, rempli de meubles rares, enrichi de collections précieuses. Le résultat de ces initiatives privées a été de faire de l'Italie de la Renaissance un musée dont les merveilles ne se rencontrent pas seulement dans les galeries, mais dans les rues, dans les églises, sur les places, partout où passe la foule. Le même résultat a été obtenu en France, jadis, alors que le Roi, agissant comme un amateur d'art, avait ses architectes, ses peintres et ses

sculpteurs, et leur demandait des œuvres conformes à son goût et au sentiment de sa grandeur personnelle. C'est à ce système que nous devons tous les chefs-d'œuvre que nous a laissés l'ancienne France.

Il y a là une leçon utile au temps présent. Aujourd'hui, l'État protège encore les Beaux-Arts; mais l'État, impersonnel et anonyme, ne cherche pas à faire naître ou à découvrir le talent. Il ne distribue ses faveurs qu'aux artistes que lui désigne une opinion publique qui oscille le plus souvent entre l'enthousiasme ou le dénigrement irraisonnés. Les vrais artistes, ceux dont le dilettante a accaparé les œuvres, n'arrivent à lui qu'à la fin de leur carrière ou après leur vie. Il ne protège donc que les médiocres et n'encourage que les morts. Aussi nos musées sont-ils à peu près vides de nos gloires françaises. Jamais siècle n'a été plus dénué de Mécènes que le nôtre, et, en voyant le rôle capital que les princes italiens ont joué dans le développement de la Renaissance, on ne peut s'empêcher de faire un triste retour sur la condition actuelle de nos artistes qui ont trouvé toutes les façons imaginables de s'approcher du public, mais auxquels le hasard a refusé ce qu'ont rencontré les maîtres d'autrefois : des protecteurs.

L'Italie des Primitifs était une Italie fortement constituée. Le patriotisme y était étroit et jaloux, les mœurs sévères. On y rencontrait des femmes fières et parfois héroïques, des princes vaillants et nobles, des artistes désintéressés. Une foi sincère et profonde rassemblait dans les églises toutes les classes de la société et se mêlait à toutes les actions de la vie. Comme les anciens Grecs qui vivaient dans une communion directe avec la divinité et lui rapportaient toutes leurs pensées, les Italiens du XV^e^ siècle faisaient intervenir la religion dans tous les évènements de leur existence. Les sujets religieux, qui forment la presque totalité des rêves qu'ils ont traités, ne furent donc pas à leurs yeux des thèmes quelconques, ce qu'ils seraient aujourd'hui; ils furent l'expression même de leurs sentiments intimes, de leurs préoccupations les plus obstinées.

Mais les formes byzantines de l'art chrétien se seraient continuées plus longtemps si l'exhumation des chefs-d'œuvre de l'antiquité n'avait été la révélation artistique qu'attendait le peuple italien et à laquelle il était préparé.

En fouillant son sol, l'Italie n'y retrouva pas seulement les

marbres merveilleux de l'art grec, elle se retrouva elle-même. L'antiquité lui apparut comme son idéal de beauté enfin réalisé. Ce peuple de figures si nouvelles, qui sortait de terre dans tout l'éclat de sa jeunesse immortelle, lui sembla être cette nation idéale au milieu de laquelle tous ses artistes rêvaient de vivre. Un enthousiasme irrésistible souleva toutes les âmes à la vue de ces débris admirables, et la race florentine, fille de l'Etrurie, descendante authentique des anciens colons d'Ionie, s'élança la première dans ces contrées inconnues.

L'esprit encyclopédique des Florentins les porta à la fois vers tous les problèmes des arts ; ils les formulèrent et ils les résolurent. Ils établirent à la fois la théorie et la pratique, en se fondant non pas seulement sur les inspirations désordonnées du génie, mais sur les calculs de la plus haute raison et de la plus invincible logique. L.-B. Alberti, Brunellesco, Mino de Fiesole, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, pour ne citer que les plus grands, constituèrent l'architecture, la sculpture et la peinture modernes, et toutes les œuvres qui suivirent ne furent que la conséquence de leurs œuvres ou de leur enseignement. On ne peut les appeler des Primitifs que si on les considère du XIX^e siècle, car la tradition de l'art forme une chaîne ininterrompue depuis les temps antiques. S'ils nous paraissent avoir créé l'art à nouveau, c'est parce que, leur génie les ayant élevés au-dessus de leurs prédécesseurs, il les ont dominés et les ont fait disparaître dans leur ombre.

Le milieu social où vécurent les Primitifs était déjà très raffiné ; il gardait cependant quelque chose de l'austérité des mœurs et du patriotisme des temps passés. Mais la folie sacrée de l'art relégua au second plan tout ce qui n'était pas l'art lui-même. Les vertus civiques et familiales, qui pouvaient en arrêter l'expansion, furent considérées comme une gêne insupportable. Des papes et des princes, à la fois intelligents et scélérats, démontrèrent que la méchanceté de l'âme peut s'allier au goût le plus délicat et que les peintres et les sculpteurs n'avaient rien à perdre à leur domination. Les Mécènes eux-mêmes, corrompus par la vie exquise dont les entourait l'artiste de génie qu'ils avaient attaché à leur personne, corrompirent à leur tour cet artiste. Celui-ci, auquel les hommes des générations précédentes rappelaient quelquefois qu'il était encore un artisan, celui-ci, désormais

flatté et adoré comme un être au-dessus de l'humanité, n'eut en vue que sa propre personne et son propre génie : il devint dieu.

Cet instant de dissolution sociale coïncida avec la maturité des plus grands artistes des temps modernes : Botticelli, Mantegna, Bellini, Carpaccio, Bramante, Raphaël et, par-dessus tous, Léonard de Vinci.

Ceux-là arrivèrent au faîte, à ce point infiniment petit où l'on ne peut s'arrêter plus longtemps qu'en toute autre partie du chemin. Ils réalisèrent tout ce que l'esprit moderne peut concevoir de pureté dans la forme et de profondeur dans l'expression. L'art, à cette hauteur, devient général, impersonnel. Il n'y a chez ces artistes rien qui décèle les mœurs particulières de leurs contemporains ; on ne rencontre chez eux aucun document sur la vie au XV^e^ siècle : ils sont de notre temps parce qu'ils n'ont pas été du leur.

La décadence suivit aussitôt ce moment unique. Michel-Ange la conduisit avec génie. Avec Buonarotti, le conventionnel et le factice entrent dans l'art. La virtuosité prodigieuse, il est vrai, remplace peu à peu la recherche de l'expression. Le sentiment chrétien est remplacé par l'étude de l'anatomie. Michel-Ange fut assurément de la race des grands Florentins, mais la pensée chez lui n'alla pas aussi haut que chez Léonard. Il ne comprit jamais la *Cène* ni la *Joconde ;* il avait si peu l'intelligence de cette divine beauté, qu'il ne prononçait jamais le nom de Léonard sans y ajouter un sarcasme.

Cependant, il fut, aux yeux de ses contemporains, le plus grand triomphateur de la Renaissance, car il posséda la quantité d'emphase nécessaire à tout succès immédiat. Il demeura dans l'opinion universelle l'architecte de Saint-Pierre, quoique le plan eût été créé par Bramante et que la coupole, dont la courbe actuelle ne lui appartient pas, ne fût dans son esprit que le pastiche du Dôme de Florence. Il parut également un sculpteur et un peintre novateur, quoiqu'il ait utilisé les études de Donatello et de la plupart des sculpteurs de son temps. Il personnifia l'idée de grandeur parce qu'il donna à toutes ses œuvres des proportions matérielles demesurées et qu'il frappa ainsi les esprits par la majesté brutale de la disproportion.

Ce jugement des contemporains a été, en partie, ratifié par la postérité. Aucun de ses ouvrages ne donne cependant l'impression

de beauté achevée qui s'exhale des œuvres antiques. On ne reconnaît pas la nature dans ces géants crispés par un perpétuel effort. L'esprit, en les voyant, ne peut se défendre d'un certain malaise. M. Eug. Müntz a écrit sur ce sujet quelques lignes des plus essentielles : « L'éminent anatomiste, M. Mathias Duval, m'a fait à ce sujet une déclaration précieuse à recueillir. Si, en tant qu'anatomiste, Michel-Ange est impeccable, il ne l'est pas en tant que physiologiste ; chez lui, les muscles sont à l'état de tétanos. Dans la nature, lorsqu'un muscle se gonfle, un autre se détend. Chez Michel-Ange, ils sont tous également gonflés.

« Ici encore, l'antagonisme entre la manière de procéder du sculpteur florentin et celle des anciens éclate au grand jour : ceux-ci prenaient pour modèles des corps vivants, pleins de santé et de fraîcheur ; Michel-Ange, des cadavres ».

Nous n'en demandons pas davantage. Nous possédons la secrète raison du trouble de notre admiration. A ces colosses il a manqué la vie première, et l'artiste n'a pu la leur insuffler. Il a galvanisé ces corps gigantesques, il a tordu leurs membres dans des poses formidables; n'importe, ce ne sont que des cadavres, et le moindre des sculpteurs grecs est plus grand que Michel-Ange pour avoir eu ce que n'a jamais possédé le farouche Italien, le sens de l'harmonie et de la vie.

Tel est le sens général de cette remarquable *Histoire de la Renaissance,* si pleine de réflexions, de faits historiques et d'observations artistiques, qu'elle peut être considérée comme le livre de chevet du critique d'art.

GASTON SCHÉFER.

# CHRONIQUE

On sait que le Palais des Papes, à Avignon, dont les murailles massives dominent la ville et la contrée de leur imposante silhouette, fut, — à une époque où les souvenirs historiques et l'intérêt archéologique des anciens monuments ne tenaient guère de place dans les préoccupations administratives, — transformé en caserne et qu'il sert encore aujourd'hui à cet usage. Le maire d'Avignon, M. Pourquery de Boisserin, député, plus soucieux qu'on ne l'était jadis des intérêts artistiques, — qui, dans l'espèce, ne se séparent guère des intérêts matériels, bien entendus, — de la cité, a proposé au Conseil municipal de poursuivre la désaffectation et la restauration du palais des Papes. A l'unanimité, l'assemblée a approuvé le projet de M. Pourquery de Boisserin et donné mandat à ce dernier d'en préparer la réalisation.

Ce projet consiste en la restauration du palais et en la transformation de l'immense vaisseau, qui fut le siège de la papauté française, en un musée de la chrétienté. Dès lors, Avignon reconquerra, en quelque façon, sa suprématie d'autrefois et deviendra certainement un lieu de pélerinage où les étrangers affluieront de tous les points de l'univers. On voit quelle source de richesses sera pour la ville l'exécution de ce projet grandiose. La seule charge qui lui incombera sera la construction d'une caserne pour loger les troupes qui actuellement occupent le palais des Papes.

On ne peut qu'applaudir à une telle pensée et souhaiter que toutes les bonnes volontés parviennent à s'unir pour la réalisation de cette grande chose, un musée de la chrétienté.

---

L'Académie des Beaux-Arts a rendu son jugement dans le concours pour le prix d'architecture, dit prix Chaudesaigues. Ce prix, on le sait,

d'une valeur de 2.000 francs, est décerné, après concours, à un jeune architecte qui doit séjourner en Italie deux années consécutives.

Le sujet à traiter était, cette année, *Une cascade alimentée par un château-d'eau*. Douze artistes avaient été admis à prendre part au concours; c'étaient : MM. Berger, élève de M. Guadet; Bérard, élève de M. Blondel; Bourdon, élève de M. Daumet; Cornet, élève de MM. Vaudremer et Moyaux; Dumesnil, élève M. Raulin; Danne, élève de M. Ginain; Guiard, élève de M. Redon; Hulot, élève de M. Lambert; Lajoie, élève de M. Redon; Sébille, élève de M. Redon; Monestel, élève de M. Raulin; Poncelet, élève de M. Moyaux.

Le prix a été attribué à M. Hulot (Louis-Jean), élève de M. Lambert. Trois mentions honorables ont été, en outre, décernées : la 1re, à M. Berger (Joseph-Charles-Marcel), élève de M. Guadet; la 2e, à M. Dumesnil (Georges-Pascal), élève de M. Raulin; la 3e, à M. Poncelet (Ernest-Aimé-André), élève de M. Moyaux.

---

Un décret autorise l'acceptation des legs suivants faits par M. Victor-Charles-Ernest Grouvelle :

Au musée du Louvre : un Christ en ivoire estimé 1.000 francs; une paire de ciseaux en acier niellé, estimée 500 francs; un tableau de Ménageot, estimé 1.000 francs; une miniature estimée 100 francs.

Au musée de Cluny : une statuette en faïence de Rouen, estimée 200 francs ; une armure allemande de la seconde moitié du seizième siècle, gravée des travaux d'Hercule, estimée 1.000 francs; une armure sur pieds du seizième siècle, estimée 300 francs; une paire de chenets en fer, estimée 30 francs.

Au musée d'artillerie : grand estoc allemand, épée bâtarde à une ou deux mains à volonté; dague à rondelles du milieu du quinzième siècle; courroie de ceinture et pendant d'épée avec leurs ferrements; fusil italien à deux coups superposés dans un même canon.

---

Il a été fait don au lycée Louis-le-Grand du tableau de Georges Chicotot, la *Mort de Pierre Corneille*, qui figura à l'un des derniers Salons des Champs-Élysées.

Ce don a été fait en souvenir de M. Merlet, par la famille de ce dernier qui est mort en 1892, et fut professeur de rhétorique au lycée Louis-le-Grand.

---

Un riche banquier de Toulouse, M. Ozenne, qui, de son vivant, avait fait à cette ville d'importantes libéralités, lui a légué la plus grande partie de sa fortune. Dans ce legs se trouve la propriété du magnifique hôtel d'Assézat, bien connu des curieux et des artistes, et l'un des plus beaux monuments anciens de Toulouse. Aux termes de son testament,

M. Ozenne a disposé que ce magnifique édifice appartiendra à la ville, « mais à la condition formelle qu'il lui sera donné la disposition suivante, le tout sous peine de révocation de ce legs relatif audit hôtel. Les sociétés savantes devront y être parfaitement et gratuitement installées. Chacune d'elles devra y trouver les locaux nécessaires pour ses réunions et pour ses archives. L'hôtel sera appelé d'Assezat et de Clémence Isaure. La préférence dans le choix des locaux sera laissée à l'Académie des Jeux floraux; après elle viendront l'Académie des sciences, l'Académie de législation, la Société de géographie, et, s'il se peut, la Société de médecine et d'archéologie. La ville sera expressément tenue de faire à ses frais tous les travaux, modifications et améliorations nécessaires à cette installation. La ville devra aussi établir une grande salle où auront lieu les réunions générales et publiques données par ces diverses sociétés ».

Le généreux testateur a légué, en outre, à l'Académie des Jeux floraux 250.000 francs et sa propriété de Montaudran, « pour continuer la distribution de ses prix et en créer de nouveaux pour récompenser des actes de vertu »; à la municipalité de Toulouse, tout ce qu'elle croira devoir prendre, parmi les tableaux et les œuvres d'art appartenant au testateur, pour le musée ou l'école des Beaux-Arts, notamment des œuvres de Brascassat, de Jean-Paul Laurens, de Veyrassat, de Granié, de Villemsens.

---

On a inauguré à Saint-Aubin-de-Baubigné la belle statue de La Rochejaquelein, œuvre de Falguière, dont le modèle en plâtre dressait sa fière et aristocratique silhouette vis-à-vis de l'entrée du jardin, au dernier Salon des Champs-Élysées.

---

Au congrès littéraire et artistique qui s'est réuni à Dresde récemment, l'assemblée a adopté une proposition portant que l'aliénation d'une œuvre d'art ne doit pas impliquer l'aliénation du droit exclusif de reproduction, que le droit de propriété de l'artiste subsiste à cet égard, et qu'il est désirable que cette question soit résolue de la même façon dans tous les États.

*Le Directeur-Gérant,* JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE

Fantin pinx.

## Hommage à Delacroix

Cordier Duranty Whistler Manet Bracquemond De Balleroy
Legros Fantin Champfleury Baudelaire

# EUGÈNE DELACROIX

## D'APRÈS SON *JOURNAL*

---

*Journal d'Eugène Delacroix* (1822-1863), précédé d'une étude sur le maître par M. Paul Flat; notes et éclaircissements par MM. Paul Flat et René Piot ; portraits et fac-simile (3 volumes. Paris, Librairie Plon, 1893-1895)[1].

> On ne connaît jamais suffisamment un maître pour en parler absolument et définitivement.
>
> E. D.

### I

SUBTILE remarque d'un artiste-penseur, qui semble décourager d'avance l'éditeur et le critique, — ainsi que l'avoue M. Paul Flat au début d'une synthèse d'introduction, cinquante-cinq pages fermes et claires qui résument à grands traits le profil du maître. Mais, quelles que soient nos lacunes nécessaires, plus que jamais la curiosité s'attache aux moindres manifestations du génie. Le siècle de la passion et de l'histoire goûte les œuvres vibrantes et les détails inédits : à ce double point de vue, Delacroix doit lui

[1] Comparer et consulter, sur l'œuvre et la personne d'Eugène Delacroix, parmi une immense bibliographie déjà, ses *Lettres* publiées par Philippe Burty (Paris, Quantin, 1878); *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, ouvrage anonyme de M. Piron (Paris, Claye, 1865), très rare, contenant de nombreux fragments littéraires du maître, réimprimés ou inédits;

plaire. Rien de ce qui touche à la vie quotidienne de l'inspiration ne nous paraît étranger : le lecteur moderne est avide de documents. Or, le *Journal* d'un maître, épars, diffus, varié, modelé peu à peu sur les pensées capitales et les menus aspects des heures, nous admet dans son intimité : c'est une sorte de fréquentation posthume, de cohabitation discrète avec une âme qui se révèle insensiblement dans la multitude journalière des détails ; à nous de reconstituer l'ensemble, d'embrasser le caractère, de ressaisir le *moi* total, dont le portrait se grave avec délicatesse, avec force. Le retors et charmant causeur Eugène Delacroix nous a bien prévenus : point de fol espoir laissé à notre ambitieux orgueil! le juge et le jugement seront forcément incomplets. Mais qu'importe? Les génies humains ne sont-ils point, à nos yeux, de grands aînés, « de douloureux camarades[1] » comme leurs chefs-d'œuvre eux-mêmes, des amis illustres dont le commerce est un bienfait et dans la conversation hautement familière desquels nous épions silencieusement, avec une respectueuse audace, l'éclair, le trait de feu qui les dévoile? Les documents nouveaux sont remplis de ces lueurs désirées. Et l'universel esprit d'un Delacroix ne pouvait être qu'intéressant à découvrir. Voici quarante ans d'une vie d'artiste : tout un monde.

Nous laisserons bientôt parler Delacroix : les lecteurs de l'*Artiste* y trouveront double avantage; et puis, le portrait d'ensemble du maître est déjà fait, M. Paul Flat l'a signé, en 1893 : et il semble que la gageure maligne de son hautain modèle lui ait suggéré la clairvoyance de ne rien omettre d'essentiel. Il faut nous résigner à quelques remarques dans les marges. Je ne sais plus qui prétendait qu'on devrait refaire le *Misanthrope* tous les cinquante ans : il en est un peu des esquisses intellectuelles comme des comédies morales; avec le temps les documents s'accumulent, les points de vue se transforment. Mais, aujourd'hui, il s'agit seulement de confronter quelques citations typiques dont le rapprochement permet-

Théophile Silvestre, *les Artistes français, études d'après nature*, et *Catalogue de la Galerie Bruyas de Montpellier;* Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques* et l'*Art romantique;* Ernest Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques;* Philippe Burty, *Maîtres et petits-maîtres;* Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, etc., etc.; le discours de Paul Mantz et la poésie de Théodore de Banville, lors de l'inauguration du monument de Dalou au Luxembourg, le dimanche 5 octobre 1890; le *Catalogue de la Vente Haro* (galerie Sedelmeyer, 30 mai 1892), à propos du *Sardanapale*, de 1827, etc.

[1] Expression de Stéphane Mallarmé sur les œuvres d'art, appliquée aux ouvrages de Rodin par Gustave Geffroy dans sa notice enthousiaste de 1889.

tra de mieux approfondir l'énigme que fut le peintre, le Janus aux deux profils qui savait merveilleusement unir la politesse de l'homme du monde à l'impétuosité du créateur.

Delacroix écrivain était connu de longue date : on a dit avec raison que « l'art d'écrire était né chez lui de la nécessité de se défendre[1] ». Préoccupé de l'avenir comme tout grand homme, il se fit son propre avocat, ne confiant sa cause qu'à lui-même; le pseudo-sceptique a toujours vécu dans le feu des luttes.

Deux ans après sa mort prématurée, dès 1865, le livre anonyme de son exécuteur testamentaire et légataire universel, M. Piron, contenait ses œuvres littéraires. Tiré à peu d'exemplaires, le volume fut, en 1868 seulement, distribué « aux amis d'Eugène Delacroix » par les enfants de M. Piron, décédé dans l'intervalle; il comprenait trois parties : un portrait familier du maître défunt, une biographie de l'homme parallèle à l'artiste, enfin, les articles réimprimés, extraits de la *Revue de Paris,* de la *Revue des Deux-Mondes,* du *Moniteur,* etc., de 1829 à 1862 : *Des critiques en matière d'art; Portrait de Pie VII par Sir Thomas Lawrence; Raphaël; Michel-Ange; Prudhon; Gros; De l'enseignement du dessin; Le Poussin; Questions sur le Beau; Des variations du Beau; Charlet;* plus, une longue étude sur *Puget,* où se trouve la remarquable comparaison de la peinture avec la sculpture à propos du tableau sculpté d'*Alexandre et Diogène*[2]. Déjà s'y fait jour, sans ambages, la tendance classique qui a paru si surprenante chez le révolutionnaire de la palette admirateur de Rubens et de Mozart, et dont la publication plus récente des *Lettres* a manifesté la franchise.

Restait les *Agendas,* ces fameux agendas d'Eugène Delacroix que connaissaient déjà de réputation ou de vue les rares familiers de l'atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette, puis de la rue Furstenberg : Baudelaire enthousiaste y faisait allusion dans sa puissante notice nécrologique adressée au rédacteur en chef de l'*Opinion nationale;* en ses *Documents nouveaux* (1864), ajoutés à sa pénétrante esquisse, Théophile Silvestre juxtaposait des *Extraits des agendas d'Eugène Delacroix* et les *Souvenirs manuscrits de M. de Planet;* peu après, le *Catalogue* de la galerie de feu M. Bruyas satisfaisait plus libéralement la curiosité; de même, les notes relevées sur les albums iné-

[1] M. Piron, 1865.
[2] Haut-relief de Puget, au Louvre.

dits faisaient suite aux articles réimprimés et les complétaient savoureusement, dans l'ouvrage posthume de M. Piron: c'est à ces sources diverses qu'Ernest Chesneau puisait ses citations[1], quand il suppliait son confrère Philippe Burty d'achever l'œuvre commencée par la mise au jour de la *Correspondance* et de diriger une édition définitive de tous les écrits du peintre. Mais les hommes passent et leurs projets survivent. Ce n'est qu'en ces derniers temps que le *Journal,* réunion des albums disséminés, a paru. Encore doit-on regretter quelques lacunes : des carnets semblent égarés, surtout pour les périodes de 1825, de 1840 et de 1861.

L'inconnu possède un attrait sans égal : une légende s'était formée sur l'histoire des *Agendas* du maître, et l'on allait partout répétant les doléances de Théophile Silvestre. A la mort d'Eugène Delacroix, le critique se trouvant dans la maison mortuaire en présence de M. A. Piron, lui aurait révélé l'existence des *Agendas* et autres manuscrits du peintre, commencés en 1822, continués depuis au jour le jour avec des interruptions, connus dès 1853, avec l'autorisation et sous les yeux de l'auteur. Aussitôt M. Piron interpellait Jenny Le Guillou, la gouvernante fidèle, mais un peu trop exclusive, de l'artiste, et celle-ci, en pleurant, inaugurait la version courante d'après laquelle les *Mémoires* auraient été brûlés devant elle par Delacroix devinant sa fin prochaine... Depuis, Théophile Silvestre et d'autres familiers apprirent non sans étonnement que ces manuscrits existaient encore, que Jenny les avait confiés à Constant Dutilleux, le paysagiste douaisien, puis recupérés à sa mort, et qu'enfin les précieuses pièces étaient revenues entre les mains de deux parents. « Où sont maintenant ces *Mémoires* d'Eugène Delacroix et qu'en veut-on faire? » concluait un peu vivement le critique. Que ses mânes se rassurent, puisque tout est bien qui finit bien et que voici les *Agendas* ressuscités tels quels, religieusement, sous le titre de *Journal,* avec un scrupule et une compétence esthétique trop rares chez les éditeurs de ce genre. Il est maintenant avéré que des copies furent prises du vivant de Delacroix, qu'à sa mort elles demeurèrent entre les mains pieuses de son disciple le peintre Pierre Andrieu qui s'opposait à toute publication. Ses héritiers n'étant pas tenus au même secret, les carnets furent transmis à l'imprimeur, non sans avoir été minutieusement collationnés avec les manuscrits originaux

[1] Extraits (*Peintres et statuaires romantiques,* 1880, page 213 et sq.).

prêtés par le petit-neveu du maître, M. de Verninac, sénateur du Lot. Le professeur Charcot a prêté le *Voyage au Maroc* [1]. Souhaitons qu'une édition nouvelle s'enrichisse encore, — car le succès épuisera promptement la première, — et peut-être quelques améliorations de détail seraient-elles les bienvenues. Les *notes* savantes, biographiques ou critiques, des fins de pages, sont un tour de force d'érudition : quelques additions, corrections ou retouches seraient loisibles; un livre est comme un monument : jamais achevé. Au lieu du titre courant, répété en tête de chaque page, il conviendrait d'inscrire au seuil de chaque recto la date, le millésime de l'année à laquelle les fragments ci-dessous se rapportent : ce qui éclaircirait la lecture et les recherches; un pareil ouvrage est bien l'histoire d'une époque, mais il est aussi l'histoire d'une pensée, et à l'*Index alphabétique* [2] *des noms et des œuvres cités dans le Journal* il ne serait pas déplacé d'adjoindre un *Index* pour ainsi dire *esthétique* qui réunirait au moins les divers titres des articles projetés par le peintre rédacteur du *Dictionnaire des Beaux-Arts,* couleur, ligne, beauté, paysage, architecture, poésie, exécution, modèle, sujet, sacrifices, talent, nature, inspiration, reflets, style, écoles, etc., etc., nomenclature sommaire qui renverrait le lecteur studieux aux différentes phases du *Journal* où s'élabore insensiblement la philosophie de l'art du peintre-penseur qui, malgré son penchant à « systématiser », a d'abord et toujours fougueusement suivi son « instinct ». Ce qui captive avant tout dans l'homme, c'est l'artiste.

## II

« *Louroux, mardi 3 septembre 1822 :* — Je mets à exécution le projet formé tant de fois d'écrire un journal. Ce que je désire le plus vivement, c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi seul. Je serai donc vrai, je l'espère; j'en deviendrai meilleur. Ce papier me reprochera mes variations. Je le commence dans d'heureuses dispositions. »

Delacroix, qui débute ainsi, a vingt-quatre ans révolus; il est l'auteur de *Le Dante et Virgile* exposé au Salon la même année,

[1] Si curieusement illustré de vivants croquis.

[2] Quelques erreurs typographiques, çà et là, des chiffres sans concordance avec le texte. Exemples : *Berlioz, Mauzaisse,* etc., etc. — Parmi les oubliés, *Seghers,* le chef d'orchestre de la Société de Sainte-Cécile, correspondant de Berlioz et précurseur de Pasdeloup, vers 1850.

acheté 1200 francs par l'État. C'est le soir, dans la propriété de son frère Charles; le clair de lune parle au peintre et à l'amoureux, car le jeune homme paraît fort préoccupé de Mlle Lisette. Et ces préoccupations féminines jouent d'abord un grand rôle dans la vie, sinon dans la pensée de l'artiste; de là, ces notes vraiment jeunes : « Adeline était charmante; » — ou plus loin : « Dieu! que de choses en arrière! Et ma petite Émilie[1]... Elle est déjà oubliée, je n'en ai pas fait mention; j'y ai trouvé de doux moments... C'est lundi dernier que j'avais été chez elle : ce jour, j'avais été voir Regnier, chez qui j'ai revu une esquisse de Constable : admirable chose et incroyable! — J'ai arrêté cette semaine une composition de *Scio* et presque celle du *Tasse*. » L'artiste, toujours l'artiste qui domine l'homme; mais le lecteur évoque avec un triste sourire ces gracieux fantômes, vivants objets d'art qui charmèrent les yeux du voyageur fixés sur un but éternel. Et n'est-ce pas une réminiscence pareille qui lui dicte plus tard ces pensées délicates : « *12 octobre 1856*. — Il faut le complément du souvenir pour que la jouissance soit parfaite, et malheureusement on ne peut à la fois jouir et se souvenir de la jouissance. C'est l'idéal ajouté au réel. La mémoire dégage le moment délicieux ou fait l'illusion nécessaire. » Le lendemain, « *13 octobre*. — En présence de ce bois, le cri d'une grive éveille en moi le souvenir de moments analogues et dont le souvenir me plaît plus que le moment présent. »

Sans doute, nulle trace de l'élégie « qui nous inonde là comme partout »; mais « le réalisme est l'antipode de l'art », et nul ne devient grand artiste s'il n'est intérieurement poète. En 1822, il note : « Que de choses à faire! Fais de la gravure, si la peinture te manque, et de grands tableaux... Que je voudrais être poète! »

Ne retrouve-t-on pas, dans cette intime exhortation, l'accent dont Marie Bashkirtseff a spontanément marqué son *Journal?* Les artistes-nés composent une petite famille d'élite : malgré le temps et l'espace, ils se ressemblent tous. Les œuvres diffèrent; l'âme est une. Et le seul fait de vouloir écrire un *Journal* ne dénonce-t-il point un penchant psychologique ? Une curieuse enquête serait la comparaison des âmes successives qui se sont épanchées au jour le jour dans un labeur de ce genre, depuis Épictète le stoïcien et

[1] Émilie Robert, modèle du peintre.

l'empereur Marc-Aurèle consignant ses *Pensées* pour lui-même, εἰς ἑαυτόν, jusqu'à Stendhal, Goncourt, Marie Bashkirtseff, Alfred de Vigny, Maurice de Guérin, les modernes qui aimaient à s'observer en tâchant de retenir quelque chose de la fuite enchantée des jours. Tempérament coloriste et génie philosophe, Delacroix occuperait une première place dans la série de ceux qui écrivent par humeur : « Pourquoi ne pas faire un petit recueil d'idées détachées qui me viennent de temps en temps toutes moulées et auxquelles il serait difficile d'en coudre d'autres ? » dira-t-il en 1850, à propos du *Mémoire sur la peinture* qu'il songe à transformer en *Dictionnaire;* et l'esprit droit qui aime d'un amour classique la régularité du plan au point de déclarer que les œuvres d'Hugo ressemblent « aux brouillons d'un homme de génie », continue ainsi : « Faut-il absolument faire un livre dans toutes les règles? Montaigne écrit à bâtons rompus... Ce sont les ouvrages les plus intéressants. » Encore et toujours l'antithèse entre l'instinct et la raison. Dans notre énumération, nous n'avons cité ni Jean-Jacques, ni Berlioz, qui écrivent après coup des *Confessions* ou des *Mémoires :* Delacroix a préféré la libre et sincère monotonie du *Journal*, et, malgré l'allure un peu compassée de l'homme, c'est là encore un trait de nature qui peint l'artiste. A la suite de M. Paul Flat, les psychologues ne manqueront pas d'analyser le *Journal* en lui-même, de suivre en ce miroir d'abord improvisé, de plus en plus réfléchi, les reflets, les étapes, les métamorphoses, la vie d'une pensée toujours incandescente; la forme même de l'ouvrage est un document : de plus en plus châtiée avec les ans, de plus en plus ample, elle souligne la préoccupation toujours grandissante de l'Art chez l'artiste, et, chez l'homme, le souci de la postérité curieuse qui lui faisait dire devant Mme Riesener : « Maintenant, je soigne même ma correspondance. » C'est dans le troisième et dernier volume, qui vient de paraître, que se révèlent tout ensemble cette passion d'âme et cette largeur de forme; ce tome tient lieu presque du *Dictionnaire* projeté, commencé, inachevé, délaissé; il est à lui seul une esthétique.

Les fervents du maître y retrouvent le mondain toujours correct, mais un peu las, qui s'écrie un soir : « Je mourrai de tous ces dîners ! »; ils y approfondissent le dilettante qui savourait la mélodie de Racine et de Mozart; ils y admirent le créateur qui sacrifie sa santé à la création.

Delacroix solitaire rêve de gloire. Jamais plus délié causeur n'a chanté des hymnes plus superbement sincères à la solitude. Et ce n'est pas la glace de l'âge qui les dicte : dès la jeunesse impétueuse, l'artiste aspire au recueillement qui décuple le feu sacré. A ce point de vue, ses notes sont formelles; plus indépendant encore, le *Journal* complète la *Correspondance;* et le costume même d'une pensée la commente : « *Dimanche 4 janvier 1824.* — Malheureux! que peut-on faire de grand, au milieu de ces accointances éternelles avec tout ce qui est vulgaire? Penser au grand Michel-Ange. Nourris-toi des grandes et sévères beautés qui nourrissent l'âme. Je suis toujours détourné de leur étude par les folles distractions. Cherche la solitude. Si ta vie est réglée, ta santé ne souffrira point de ta retraite. » Et les doctes éditeurs citent à l'appui ce passage des *Lettres :* « Au milieu de mes occupations dissipantes quand je me rappelle quelques beaux vers, quand je me rappelle quelque sublime peinture, mon esprit s'indigne et foule aux pieds la vaine pâture du commun des hommes. » Voilà, certes, un mondain peu ordinaire. « Heureux ou malheureux, je le suis presque toujours à l'extrême! » confesse-t-il plus tard, ajoutant : « *L'indépendance a pour conséquence l'isolement,* M^me^ Quantinet me cite cet extrait de l'*Adolphe* de Benjamin Constant... Vous tombez donc nécessairement dans cet isolement affreux dans lequel s'éteint ce reste de vie et de souffrances. » Mais il connaît les sursauts d'inspiration, le *sursum corda* cher à tous les cœurs bien situés : « *1^er^ juillet 1854.* — Journée de travail sans interruption. Grand sentiment et délicieux de la solitude et de la tranquillité, du bonheur profond qu'elles donnent. Il n'est point d'homme plus sociable que moi. Une fois en présence de gens qui me plaisent, même mêlés aux premiers venus, pourvu qu'aucun motif irritant ne m'inspire contre eux de l'aversion, je me sens gagné par le plaisir de me répandre : je prends tous les hommes pour des amis, je vais au-devant de la bienveillance, j'ai le désir de leur plaire, d'être aimé. Cette disposition singulière a dû donner une fausse idée de mon caractère. Rien ne ressemble autant à la fausseté et à la flatterie que cette envie de se mettre bien avec les gens, qui est une pure inclination de nature. J'attribue à ma constitution nerveuse et irritable cette singulière passion pour la solitude, qui semble si fort en opposition avec des dispositions bienveillantes poussées à un degré presque ridicule. Je veux plaire à un ouvrier qui m'apporte un

meuble; je veux renvoyer satisfait l'homme avec lequel le hasard me fait rencontrer, que ce soit un paysan ou un grand seigneur; et avec l'envie d'être agréable et de bien vivre avec les gens, il y a en moi une fierté presque sotte, qui m'a fait presque toujours éviter de voir les gens qui pouvaient m'être utiles, craignant d'avoir l'air de les flatter. La peur d'être interrompu, quand je suis seul, vient ordinairement, quand je suis chez moi, de ce que je suis occupé de mon affaire, qui est la peinture : je n'en ai pas d'autre qui soit importante. Cette peur, qui me poursuit également quand je me promène seul, est un effet de ce désir même d'être aussi sociable que possible dans la société de mes semblables. Mon tempérament nerveux me fait redouter la fatigue que va m'imposer telle rencontre bienveillante; je suis comme ce Gascon qui disait, en allant à une action : « Je tremble des périls où va m'exposer « mon courage ».

Les peintres ne nous ont guère habitués à ces finesses psychologiques. Delacroix, en effet, rivalise avec Stendhal et La Bruyère quand il recherche délicieusement pourquoi le désir persiste auprès d'une personne laide, mais spirituelle : « L'expression des yeux suffit à charmer », conclut-il. Le fils du conventionnel est bien un rejeton du XVIII^e siècle, inconstant mais délicat; il partagerait difficilement l'ivresse moderniste de Baudelaire épris de Constantin Guys : « Je ne suis encore sorti qu'une fois dans les rues de Paris », écrit-il au bon cousin Lamey : « j'ai été épouvanté de toutes ces figures d'intrigants et de prostituées. » Il se console avec les livres, avec Obermann, avec son cher Casanova qu'il relit sans trêve comme le grand Condé se plaisait à Pétrone; et, au sortir des élégantes frivolités des salons, il songe avec plus de vivacité au « chant diamanté » du rossignol, il comprend mieux l'empire du « silence », la puissance de ces « choses muettes » que Poussin rend éloquentes. « *2 mai 1855.* — Ce soir chez l'insipide Païva. Quelle société! Quelles conversations! Des jeunes gens avec barbe et sans barbe; des jeunes premiers de quarante-cinq ans, des barons et des ducs allemands, des journalistes, et tous les jours de nouvelles figures!... En sortant de cette peste assoupissante à onze heures et demie et en respirant l'air de la rue, je me suis cru à un régal; j'ai marché une heure avec moi-même, peu satisfait néanmoins, morose, faisant retour sur mille objets désagréables et me plaçant en esprit au milieu de tous les dilemmes

que pose l'existence telle qu'elle est; celui-ci surtout qui est le fond de tous les raisonnements possibles à cet endroit : solitude, ennui, torpeur, société avec et sans liens, rage de tous les moments et surtout aspiration à la solitude. Conclusion : rester dans la solitude, sans traverser d'autre épreuve, puisque le vœu suprême est enfin d'être tranquille, quand la tranquillité devrait être une sorte d'anéantissement. »

III

Il n'est rien de tel qu'un mondain, — quand par hasard c'est un intellectuel, — pour éprouver la fragilité du monde : « Tout passe et nous passons. » Le spectacle éphémère de la comédie humaine, plus encore que le sentiment mélancolique qui devient « une nécessité de notre être » en présence de la nature, nous avertit de « notre néant » : — « En sortant, je me suis promené sur le boulevard avec délices : j'aspirais la fraîcheur du soir, comme si c'était chose rare. Je me demandais, avec raison, pourquoi les hommes s'entassent dans des chambres malsaines, au lieu de circuler à l'air pur, qui ne coûte rien. Ils ne causent que de choses insipides qui ne leur apprennent rien et ne les corrigent de rien; ils font avec application des parties de cartes ou bâillent solitairement au milieu de la cohue, quand ils ne trouvent personne à ennuyer. » Voilà le revers de la médaille : notons que les tempéraments nerveux ont une tendance à exagérer la disposition de l'instant; et Delacroix dit lui-même : « La société des femmes a toujours, malgré ma retraite, un charme infini »; presque à la même date, le causeur ajoute : « Il n'y a pas, à mon âge, de plaisir plus grand que de se trouver dans la société de gens intelligents et qui comprennent tout et à demi-mot. »

Il y en a un, cependant : c'est la musique. C'est elle qui donne du prix à ces réunions mondaines. On a dit que le grand défaut de la *Transfiguration* de Raphaël était le manque d'unité : ce contraste entre le terrestre et le céleste n'éclate-t-il pas plus curieusement chaque soir, dans un salon, où les chuchotements frivoles font place au silence subit empli par la voix des maîtres? Cette voix a merveilleusement parlé au peintre, et nul mélomane ne s'en est expliqué avec une émotion plus simplement communicative. Il adore Cimarosa, Rossini, Chopin; plus de contradictions, plus d'antithèses sur ce chapitre : la musique le prend tout entier.

L'unité, la persistance, la flamme de sa passion musicale est remarquable. Est-ce un avancé, est-ce un arriéré? Ni l'un, ni l'autre, je crois : c'est un *dilettante* qui déguste en gourmet le nectar des maîtres classiques; mais son Mozart reste sans rival dans son cœur; on ferait une anthologie, diffuse mais charmante, avec toutes les fleurs qu'il dépose sur son œuvre, on ferait « un fagot de tout cela, comme fait un botaniste, qui va, mettant dans la même boîte les herbes et les fleurs qu'il a cueillies dans cent endroits, et chacune avec une émotion particulière ». C'est le délicat, le voluptueux qui parle ainsi de son cher *Journal*, et l'amour de la musique n'est-il pas une délicatesse, une volupté supérieure? Ici, le souvenir est beau deux fois, puisqu'il ajoute sa poésie à une poésie.

La première mention de Mozart remonte au *samedi 12 octobre 1823* : « — Je rentre des *Nozze*, tout plein de divines impressions... Cette musique m'inspire souvent de grandes pensées. Je sens un grand désir de faire, quand je l'entends; ce qui me manque, je crains, c'est la patience... » Plus tard, le *19 juillet 1846* : « Qu'est-ce que les modernes ont à mettre à côté des Mozart et des Cimarosa?... Et à supposer que Beethoven, Rossini et Weber, les derniers venus, ne vieillissent pas à leur tour, faut-il que nous ne les admirions qu'en négligeant les sublimes maîtres, qui non-seulement sont tout aussi puissants qu'eux, mais encore ont été leurs modèles, et les ont menés où nous les voyons? » — « *14 février 1847* : — Le Beau est assurément la rencontre de toutes les convenances... Développer ceci, en se rappelant le *Don Juan* que j'ai vu hier. Quelle admirable fusion de l'élégance, de l'expression, du bouffon, du terrible, du tendre, de l'ironique! Chacun dans sa nature. *Cuncta fecit in pondere, numero et mensura.* Chez Rossini, l'Italien l'emporte, c'est-à-dire que l'ornement domine l'expression, etc. » — *19 février* : — « Vu deux actes des *Huguenots*... Où est Mozart? Où est la grâce, l'expression, l'énergie, l'inspiration et la science? le bouffon et le terrible?... Il sort de cette musique tourmentée des efforts qui surprennent, mais c'est l'éloquence d'un fiévreux, des lueurs suivies d'un chaos. » — *27 février* : — « Grenier est venu faire une étude au pastel d'après le *Marc-Aurèle*. Nous avons parlé de Mozart et de Beethoven; il trouve, dans ce dernier, cette verve de misanthropie et de désespoir, surtout une peinture de la nature, qui n'est pas à ce degré chez les autres :

nous lui comparons Shakespeare. Il me fait l'honneur de me ranger dans la classe de ces sauvages contemplateurs de la nature humaine. Il faut avouer que, malgré sa céleste perfection, Mozart n'ouvre pas cet horizon-là à l'esprit. Cela viendrait-il de ce que Beethoven est le dernier venu? Je crois qu'on peut dire qu'il a vraiment reflété davantage le caractère moderne des arts, tourné à l'expression de la mélancolie et de ce qu'à tort ou à raison on appelle romantisme; cependant, *Don Juan* est plein de ce sentiment. » — *2 avril :* — « Au Conservatoire le soir avec Mme de Forget. Symphonie de Mendelssohn qui m'a excessivement ennuyé, sauf un *presto*[1]. — Un des beaux morceaux de Cherubini, de la *Messe de Louis XVI.* — Fini par une symphonie de Mozart, qui m'a ravi. La fatigue et la chaleur étaient excessives; et il est arrivé ce que je n'ai jamais éprouvé là, que non-seulement ce dernier morceau m'a paru ravissant de tous points, mais il me semblait que ma fatigue fût suspendue en l'écoutant. Cette perfection, ce complet, ces nuances légères, tout cela doit bien dissiper les musiciens qui ont de l'âme et du goût. — Elle m'a ramené dans sa voiture. » — *20 juin :* — « Chez Boissard. Reprise de la musique. Roberetti n'étant pas d'abord arrivé, trio de Beethoven. Puis Mozart a fait tous les frais jusqu'à la fin. Je l'ai trouvé plus varié, plus sublime, plus plein de ressources que jamais. » — *23 avril 1849 :* — « Mozart disait : « Les passions violentes ne doivent « jamais être exprimées jusqu'à provoquer le dégoût; même dans « les situations horribles, la musique ne doit jamais blesser les « oreilles, ni cesser d'être de la musique. » (*Revue des Deux-Mondes,* 15 mars 1849, p. 892) ». — *Jeudi 7 février 1850 :* — « Hecquet, au concert, l'autre jour, me citait un critique connu, qui appelle Mozart le premier des musiciens médiocres. A ce concert et au suivant, je comparais les deux ouvertures de Beethoven à celle de la *Flûte enchantée,* par exemple, et à tant d'autres de Mozart... Quelle réunion, dans ces dernières, de tout ce que l'art et le génie peuvent donner de perfection! Dans l'autre, quelles incultes et bizarres inspirations! »

Plus loin, même aveu, le *mardi 19 février :* « Chez Berlioz ensuite; l'ouverture de *Léonore* m'a produit la même sensation confuse; j'ai conclu qu'elle est mauvaise, pleine, si l'on veut, de

[1] La *Symphonie écossaise,* sans doute, connue à Paris en 1893.

passages étincelants, mais sans union. Berlioz de même : ce bruit est assommant; c'est un héroïque gâchis. Le beau ne se trouve qu'une fois et à une certaine époque marquée. Tant pis pour les génies qui viennent après ce moment-là. Dans les époques de décadence, il n'y a de chance de surnager que pour les génies très indépendants », etc.

Tout le couplet serait à transcrire : M. D. Nisard ne défendrait pas mieux « l'ancien bon goût »; mais l'esthétique même du peintre nous apprend l'art des « sacrifices », la lumière des parties essentielles s'accroît de ce qu'on laisse dans l'ombre, et

Qui ne sut se borner ne sut jamais... citer.

L'apothéose de Mozart se poursuit, toujours sincère : « Je me suis interrogé là-dessus, et pour ne parler que de la musique j'ai successivement préféré Mozart à Rossini, à Weber, à Beethoven, toujours au point de vue de la perfection. » Plus loin encore, le *3 mars,* éloge de Beethoven et de Gluck : mais l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide,* « pour un auditeur du dix-neuvième siècle, après Mozart et Rossini, cela sent un peu le plain-chant. Les contrebasses et leurs rentrées vous poursuivent comme les trompettes dans Berlioz[1]... » Et le *dimanche 15 février 1852 :* « Symphonie en *sol* mineur de Mozart, au concert Sainte-Cécile. J'avoue que je m'y suis ennuyé un peu. » Cette franchise nous garantit la véracité du reste ; et, après l'éloge de l'*Obéron* fantastique de Weber, l'artiste instruit le procès du goût d'archaïsme et de l'instrumentation pédantesque dont l'austérité ou la verve font illusion : « C'est l'histoire de Berlioz; l'exemple précédent s'appliquerait à Mendelssohn. L'un et l'autre manquent d'idées, et ils cachent de leur mieux cette absence capitale par tous les moyens que leur suggèrent leur habileté et leur mémoire. »

La condamnation du *réaliste* Courbet, l'auteur des *Baigneuses,* finit par cette action de grâces : « O Rossini! ô Mozart! ô les génies inspirés dans tous les arts, qui tirent des choses seulement ce qu'il faut en montrer à l'esprit! Que diriez-vous devant ces tableaux? Oh! *Sémiramis!...* Oh! entrée des prêtres, pour couronner Ninias! »

[1] Même ironie contre « les trompettes de M. Berlioz » chez Champfleury qui lui oppose la gamme de Courbet n'abusant pas « de la *sonorité* des tons » (*le Réalisme,* 1857 ; page 276).

Ce ton est rare chez le discret fanatique; mais, peu auparavant, se rencontre ce jugement subtil de l'admirateur de Mozart et de Rubens : « Une chose dont on ne s'est pas douté, à l'apparition de Rossini, et pour laquelle on a oublié de le critiquer, parmi tant de critiques, c'est à quel point il est romantique. Il rompt avec les formules anciennes, illustrées jusqu'à lui par les plus grands exemples. On ne trouve que chez lui ces introductions pathétiques, ces passages souvent très rapides, mais qui résument, pour l'âme, toute une situation et en dehors de toutes les conventions. C'est même une partie, et la seule, dans son talent, qui soit à l'abri de l'imitation. Ce n'est pas un coloriste à la Rubens. J'entends toujours parler de ces passages mystérieux. Il est plus cru ou plus banal dans le reste, et, sous ce rapport, il ressemble au Flamand; mais partout la grâce italienne, et même l'abus de cette grâce. »

Mais le culte de la perfection calme renaît bientôt : « Si, d'une part, Mozart, Cimarosa, Racine étonnent moins, à cause de l'admirable proportion de leurs ouvrages, Shakespeare, Michel-Ange, Beethoven ne devront-ils pas une partie de leur effet à une cause opposée ? Je le crois pour mon compte. L'antique ne surprend jamais... »

*Mercredi 29 juin 1853* : — « Musique délicieuse chez l'aimable princesse Marcellini. Le souvenir de la fantaisie de Mozart, morceau grave et touchant au terrible [1], par moments, et dont le titre est plus léger que ne le comporte le caractère du morceau. Sonate de Beethoven déjà connue, mais admirable. Cela me plaît beaucoup sans doute, surtout à la partie douloureuse de l'imagination. Cet homme est toujours triste. Mozart, qui est moderne aussi, c'est-à-dire qui ne craint pas de toucher au côté mélancolique des choses, comme les hommes de son temps (gaieté française, nécessité de ne s'occuper que de choses attrayantes, bannir de la conversation et des arts tout ce qui attriste et rappelle notre malheureuse condition), Mozart réunit ce qu'il faut de cette pointe de délicieuse tristesse à la sérénité et à l'élégance facile d'un esprit qui a le bonheur de voir aussi les côtés agréables. Je me suis élevé contre leur ami R... qui n'aime pas Cimarosa, qui ne le sent pas, à ce qu'il dit, avec une certaine satisfaction de lui-même. Que Chopin est un autre homme que cela ! Voyez, leur ai-je dit, comme il est de son temps,

[1] *Fantaisie pour piano seul*, en *ut* mineur (mai 1785).

comme il se sert des progrès que les autres ont fait faire à son art ! Comme il adore Mozart, et comme il lui ressemble peu ! Son ami Kiatkowski lui reprochait souvent quelques réminiscences italiennes, qui sentent, malgré lui, les productions modernes des Bellini, etc... C'est une chose aussi qui me déplaît un peu... Mais quel charme ! Quelle nouveauté d'ailleurs ! »

*Mercredi 30 novembre 1853 :* — « Quelle vie que la mienne ! Je faisais cette réflexion en entendant cette belle musique, surtout celle de Mozart, qui respire le calme d'une époque ordonnée. Je suis dans cette phase de la vie où le tumulte des passions folles ne se mêle pas aux délicieuses émotions que me donnent les belles choses. Je ne sais ce que c'est que paperasses et occupations rebutantes, qui sont celles de presque tous les humains ; au lieu de penser à des affaires, je ne pense qu'à Rubens ou à Mozart : ma grande affaire pendant huit jours, c'est le souvenir d'un air ou d'un tableau. Je me mets au travail comme les autres courent chez leur maîtresse, et quand je les quitte, je rapporte dans ma solitude ou au milieu de mes distractions, que je vais chercher, un souvenir charmant, qui ne ressemble guère au plaisir troublé des amants. »

*26 mars 1854 :* — « Concert à Sainte-Cécile. Je n'ai prêté d'attention qu'à la *Symphonie héroïque.* J'ai trouvé la première partie admirable, l'*andante* est ce que Beethoven a peut-être fait de plus tragique et de plus sublime, jusqu'à la moitié seulement [1]. Ensuite la *Marche du Sacre* de Cherubini, que j'ai entendue avec plaisir. Quant à *Preciosa,* la chaleur qu'il faisait là, ou une brioche que j'avais mangée, avant de venir, ont paralysé mon âme immortelle [2], et j'ai dormi presque tout le temps. » Suit un développement sagace sur les reprises et répétitions de motifs qui affirment à satiété l'idée maîtresse dans la musique instrumentale : « Les musiciens ressemblent en cela aux prédicateurs qui répètent à satiété et fourrent partout la phrase qui sert de texte à leur discours. » Delacroix déplore ensuite que « les nouvelles sonorités, les combinaisons de Beethoven » soient devenues « l'héritage ou plutôt le butin des moindres débutants » ; dans la *Vestale* de Spontini, il est frappé, « à

[1] Toujours ce procès qu'il intente à Beethoven sur la longueur de ses morceaux : qu'aurait-il dit des contemporains ?...

[2] L'artiste Marie Bashkirtseff se demande à peu près de même « ce que c'est qu'une âme immortelle qui se replie devant une indigestion de homard » (cité par Anatole France, *la Vie littéraire, Temps* du dimanche 12 juin 1887 et tome I, page 171).

travers la vétusté, d'un souffle original et qui a dû ressortir bien davantage à l'origine » ; par contre, les chœurs d'*Ulysse* de Gounod le laissent froid : « Cette musique mince ne va pas aux temps héroïques. » Peu après, il avoue que « son pauvre Chopin a des faiblesses après cela » (il parle naturellement de Mozart) : comme Racine, son seul défaut, c'est « sa perfection même ». Plus tard enfin, en pleine maturité, continuant à ébaucher au jour le jour les articles projetés du *Dictionnaire*, il note : « *1er mars 1859.* — ... L'art est si long que, pour arriver à *systématiser* certains principes qui, au fond, régissent chaque partie de l'art, il faut la vie entière... Etre *hardi*, quand on a un passé à compromettre, est le plus grand signe de la force. Napoléon met, je crois, Turenne au-dessus de tous les capitaines, parce qu'il remarque que ses plans étaient plus audacieux à mesure qu'il avançait en âge. Napoléon lui-même a donné l'exemple de cette qualité extraordinaire. Dans les arts en particulier, il faut un sentiment bien profond pour maintenir l'originalité de sa pensée en dépit des habitudes auxquelles le talent lui-même est fatalement enclin à s'abandonner. Après avoir passé une grande partie de sa vie à accoutumer le public à son génie, il est très difficile à l'artiste de ne pas se répéter, de renouveler, en quelque sorte, son talent afin de ne pas tomber à son tour dans ce même inconvénient de la banalité et du lieu commun qui est celui des hommes et des écoles qui vieillissent. Gluck a donné l'exemple le plus remarquable de cette force de volonté qui n'était autre que celle de son génie. Rossini a toujours été se renouvelant jusqu'à son dernier chef-d'œuvre, qui prématurément a clos son illustre carrière de chefs-d'œuvre. Raphaël, Mozart, etc., etc. »

Mozart ! c'est toujours ce nom qui refleurit sous sa plume, quand il s'agit d'opposer la perfection sereine à la décadence tourmentée. Nous connaissons maintenant le sentiment du maître sur Haydn et Weber, Beethoven et Spontini, Mendelssohn et Berlioz, sympathique aux uns, sévère aux autres. Il ignore Schumann, le génie douloureux, virginal et profond, dont le nom, absent du *Journal*, ne fut révélé aux Parisiens que par les concerts Pasdeloup, avant la guerre ; il cite une fois, non sans dédain, le nom de Wagner, alors inconnu de même, comme l'observe une note de M. Paul Flat : « *26 septembre 1855.* — Mme Kalergi me parle beaucoup de Wagner ; elle en raffole comme une sotte, et comme elle raffolait de la République. Ce Wagner veut innover ; il croit être dans la

vérité ; il supprime beaucoup des conventions de la musique, croyant que les conventions ne sont pas fondées sur des lois nécessaires. Il est démocrate ; il écrit aussi des livres sur le bonheur de l'humanité, lesquels sont absurdes, suivant Mme Kalergi elle-même. » Six ans plus tard, les auditeurs de *Tannhäuser* ne seront pas convertis : Delacroix fut-il du nombre ? Les quelques feuillets écourtés de 1861 se taisent sur ce point. Si les réformes le trouvent sceptique, les triomphateurs de l'opéra, Meyerbeer et Verdi, n'obtiennent pas son suffrage : « *20 novembre 1855.* — Je vais à *Trovatore* avec un billet d'Alberthe ; j'y souffre, je m'y ennuie, je m'enrhume de nouveau. Rien n'égale la stérilité de cette musique qui est toute en tapage et où pas un seul chant ne se fait jour. »

Delacroix consigne lui-même ses préférences pour l'*opéra,* j'entends l'opéra classique : « *20 janvier 1855.* — Chez Viardot. Musique de Gluck chantée admirablement par sa femme. Le philosophe Chenavard ne disait plus que la musique est le dernier des arts ! Je lui disais que les paroles de ces opéras étaient admirables. Il faut de grandes divisions tranchées ; ces vers arrangés sur ceux de Racine et par conséquent défigurés, font un effet bien plus puissant avec la musique... Il ne faut point partager l'attention : les beaux vers sont à leur place dans la tragédie parlée ; dans l'opéra la musique seule doit m'occuper... Chenavard convenait, sans que je l'en priasse, qu'il n'y a rien à comparer à l'émotion que donne la musique : elle exprime des nuances incomparables. Les dieux, pour qui la nourriture terrestre est trop grossière, ne s'entretiennent certainement qu'en musique. Il faut, à l'honneur mérité de la musique, retourner le mot de Figaro : *Ce qui ne peut pas être chanté, on le parle.* Un Français [1] devait dire ce que dit Beaumarchais... Ce qui met la musique au-dessus des autres arts (il y a de grandes réserves à faire pour la peinture, précisément à cause de sa grande analogie avec la musique), c'est qu'elle est complètement de convention, et pourtant c'est un langage complet ; il suffit d'entrer dans son domaine. » « *13 avril 1860.* — Mon cher petit Chopin s'élevait beaucoup contre l'école qui attache à la sonorité particulière des instruments une partie de l'effet en musique. On ne peut nier que certains hommes, Berlioz entre autres, sont ainsi, et je crois que

[1] Delacroix appelle auparavant Chenavard « un esprit à la française ».

Chopin, qui le détestait, en détestait d'autant plus sa musique qui n'est quelque chose qu'à l'aide de trombones opposés aux flûtes et aux hautbois en concordant ensemble [1]. Voltaire définit le beau *ce qui doit charmer l'esprit et les sens*... Il faut blâmer la sonorité mise à la place de l'idée exprimée, et encore faut-il avouer qu'il y a dans certaines sonorités, indépendamment de l'expression pour l'âme, un plaisir pour les sens [2]... Il en est de même dans la peinture... Les modernes ont inventé un genre qui réunit tout ce qui semble pouvoir charmer l'esprit et les sens : c'est l'opéra. La déclamation chantée a plus de force que celle qui n'est que parlée. L'ouverture dispose à ce que l'on va entendre, bien que d'une manière vague [3]. Le récitatif expose les situations et établit le dialogue avec plus de force que ne ferait une simple déclamation, et l'air, qui est en quelque sorte le point d'admiration, le moment de la passion par excellence dans chaque scène, complète la sensation par la réunion de la poésie et de tout ce que la musique peut y ajouter ; joignez à cela l'illusion des décorations, les mouvements gracieux de la danse, en un mot la pompe et la variété du spectacle. Malheureusement, tous les opéras sont ennuyeux parce qu'ils nous tiennent trop longtemps dans une situation que j'appellerai abusive. Le spectacle qui tient les sens et l'esprit en échec fatigue plus vite. Vous êtes promptement rassasié de la vue d'une galerie de tableaux ; que sera-ce d'un opéra qui réunit dans un même cadre l'effet de tous les arts ensemble ? »

Je gage que le génie dilettante aurait quelque peu souffert à Bayreuth ; mais qui refusera le sens musical [4] à celui qui comprenait, en écoutant l'orgue des vêpres, « le plaisir d'être dévôt », à l'artiste-né qui, entré à Saint-Roch pendant la messe de minuit, s'étonnait naïvement et subtilement « qu'une touche, qu'une étincelle d'émotion profonde » ne se rencontrât sur aucune des grandes mauvaises toiles religieuses des bas côtés ? En ce moment solennel, elles lui semblent plus mauvaises qu'à l'ordinaire : « Mais, en revanche, conclut-il, combien une belle chose m'eût ravi ! C'est ce

[1] Même jugement de *pianiste* chez Rubinstein.

[2] Restriction qui est bien d'un artiste — et d'un coloriste.

[3] Dans l'*Épître dédicatoire*, préface d'*Alceste*, Gluck va jusqu'à demander à l'ouverture d'exprimer le sujet.

[4] George Sand écrivait à Th. Silvestre que Delacroix, abandonnant la peinture, aurait pu être « un grand musicien » ou écrivain d'art sans pareil.

que j'ai éprouvé, toutes les fois qu'une belle peinture était devant mes yeux à l'église, pendant qu'on exécutait de la musique religieuse, qui, elle, n'a pas besoin d'être aussi choisie pour produire de l'effet, la musique s'adressant sans doute à une partie de l'imagination, différente et plus facile à captiver... Je me rappelle mon enthousiasme, lorsque je peignais à Saint-Denis du Saint-Sacrement et que j'entendais la musique des offices ; le dimanche était doublement un jour de fête ; je faisais toujours ce jour-là une bonne séance... »

*(A suivre.)* RAYMOND BOUYER.

# NOTICE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

# M. HENRI CHAPU

PAR M. LE COMTE HENRI DELABORDE, SECRÉTAIRE PERPÉTUEL
DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, LUE DANS LA SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE
DU 19 OCTOBRE 1895

---

MESSIEURS,

PARMI les œuvres qui, de nos jours, auront continué avec le plus d'éclat le long et glorieux passé de la sculpture française, celles qu'a laissées M. Chapu ont, en particulier, ce mérite de procéder d'un sentiment très personnel en même temps que d'une science fidèle au souvenir des maîtres et au respect des traditions. Quoi de plus neuf par exemple que cette poétique image de la *Jeunesse,* au pied du monument dédié à la mémoire de Henri Regnault, ou que cette *Jeanne d'Arc* sous ses habits rustiques pressentant avec le frisson de la foi ce que Dieu veut d'elle et va faire par elle pour le salut miraculeux du pays ? Quoi de plus touchant et de plus imprévu tout ensemble que l'attitude et le geste de la statue funéraire de *Madame la duchesse d'Orléans,* dans la chapelle de Dreux, ou de mieux inventé, de plus clairement expressif que la figure symbolique de la *Pensée* sur la tombe de *Madame la comtesse d'Agoult ?* Et pourtant, avec quel souci des règles classiques au meilleur sens du mot, avec quelle docilité réfléchie

aux enseignements légués par les siècles, l'auteur de ces beaux ouvrages et de tant d'autres ne s'applique-t-il pas à préserver son indépendance des excès ou des aventures ! On sent que là même où il semble faire la part la plus large à l'imagination, le judicieux artiste n'entend en accepter les franchises que sur la foi de conseils scrupuleusement demandés à sa raison, et que, chez lui, le besoin de contrôler les inspirations instinctives est aussi naturel que celui d'en perfectionner jusqu'au bout l'expression.

N'est-ce pas d'ailleurs par cette sûreté caractéristique du goût dans les intentions comme dans les formes que Chapu se rattache à ses devanciers et qu'il perpétue, au XIX^e siècle, les inclinations essentielles de notre art national ? Il est de ceux qui en représentent le mieux le génie propre ; il est de ceux aussi qui auront le plus contribué de nos jours à lui maintenir les privilèges d'une fécondité continue, d'une longévité sans équivalent partout ailleurs. Je n'exagère rien. Quelque incomparable qu'en soit la gloire à de certains moments, l'histoire de l'art italien lui-même a ses lacunes : dans l'histoire de la sculpture française, au contraire, les talents inspirés de haut se succèdent sans interruption, depuis les « imagiers » du moyen âge jusqu'à Houdon, et depuis Houdon jusqu'à tels maîtres contemporains dont les noms, présents d'ailleurs à toutes les mémoires, ne me laissent pas le droit de les prononcer ici, en face de ceux-là mêmes qui les portent.

Ce ne fut pas toutefois dans le domaine de la sculpture proprement dite que Henri Chapu fit ses premières preuves et qu'il obtint ses premiers succès publics. En 1851, — il avait alors dix-huit ans, — il remportait le second grand prix de Rome comme graveur en médailles et en pierres fines. Encore les études par lesquelles il s'était préparé au concours qui lui valut cette récompense n'avaient-elles pas été si spéciales qu'elles eussent eu raison de ses hésitations intimes sur la branche de l'art à préférer. Tantôt le futur sculpteur se croyait appelé à devenir un peintre ; tantôt, — et même à un certain moment plus complaisamment à ce qu'il semble, — c'était l'avenir d'un architecte qu'il se promettait. Qui sait même ? Peut-être l'apprenti artiste d'alors n'eût-il pas osé au début envisager la possibilité pour lui de s'engager à quelque titre que ce fût dans la carrière, sans une circonstance fortuite qui l'y avait poussé presque de vive force et, en tout cas, fort contrairement aux modestes visées de sa famille.

Dès l'enfance, il est vrai, Chapu avait manifesté son goût pour le dessin, mais un goût au moins tempéré par des habitudes qui, — lui-même le confessait plus tard dans une de ses lettres, — étaient avant tout celles d'un « écolier médiocrement zélé pour l'étude en général, d'un grand amateur d'école buissonnière, habile à découvrir des nids, voire, le cas échéant, à tendre des collets ». Tandis que vers le même temps un petit paysan comme lui, un de vos futurs confrères, Messieurs, Joseph Perraud s'ingéniait, tout en gardant ses moutons, à modeler des figurines avec de la terre ramassée au fond des fossés, Chapu enfant, dans ses courses à travers champs ou dans ses stations assez irrégulières à l'école de son village, pouvait bien, au hasard de sa fantaisie, crayonner choses et gens ; mais personne autour de lui ne songeait à tenir quelque compte de pareils essais, encore moins à y lire le présage de l'heureuse fortune et de la célébrité prochaines.

Dans le village du Mée, près de Melun, où leur fils était né le 29 septembre 1833, les parents de Chapu, tous deux au service d'une famille du pays, n'avaient et ne pouvaient guère avoir d'autre ambition que celle de le voir continuer à son tour les humbles traditions qu'eux-mêmes avaient reçues de leurs pères. Comment ces descendants de cultivateurs ou de simples domestiques agricoles se seraient-ils crus autorisés à rêver pour l'enfant une condition différente, alors surtout que celui-ci se montrait si ouvertement d'humeur à s'accommoder de la vie et des mœurs campagnardes ? Cependant des événements inattendus survinrent qui forcèrent le père et la mère de Chapu à quitter avec lui la terre natale pour aller à Paris occuper une loge de concierges. Les voilà donc comme tels installés à l'hôtel de Vogüé où le fils du maître de la maison[1] et le fils de celui qui en gardait la porte allaient grandir sans se douter certes qu'ils se retrouveraient un jour rapprochés l'un de l'autre par la confraternité académique, sous ce toit de l'Institut de France à l'abri duquel toutes les situations s'égalisent et tous les genres de mérite se confondent.

Pour le moment, le petit villageois conserve à Paris la naïve facilité de caractère, la sereine insouciance de ses premières années. Et si, après quelques mois passés tant bien que mal à l'école des Frères, son père vient à lui parler d'un commencement d'efforts

[1] M. le marquis Melchior de Vogüé, membre, depuis l'année 1868, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

à tenter en vue d'un métier quelconque, c'est sans soulever la moindre objection, c'est de la meilleure foi du monde qu'il se prépare à obéir. On veut faire de lui un tapissier, soit : il entrera dès demain, s'il le faut, en apprentissage. Seulement, ni lui ni son père n'avaient pressenti les conditions que le patron auquel ils s'adressent va mettre tout d'abord à son acceptation et de quelles épreuves préalables il exigera la garantie. Aussi l'un des deux au moins ne laisse-t-il pas d'être assez surpris, passablement désappointé même, en entendant cette déclaration formelle : « qu'il faut, pour être en mesure de devenir un bon tapissier, avoir pendant un certain temps suivi des cours dans une école de dessin ». Quant à l'autre, il se résigne d'autant plus volontiers à l'ajournement qu'on lui impose, qu'il ne voit dans l'obligation pour lui d'apprendre à dessiner qu'un devoir conforme à des désirs, dont jusqu'alors il avait à peine eu conscience, mais qu'il peut maintenant s'avouer à lui-même.

Au bout de quelques jours Chapu était un des élèves et au bout de quelques mois un des élèves les plus habituellement récompensés de cette vieille et féconde École de dessin et de mathémathiques, aujourd'hui École des Arts décoratifs, d'où sont sortis, depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, tant d'hommes éminents dans le monde des arts ou de l'industrie : école qu'il devait d'ailleurs quitter après un séjour de deux ans, non plus, — comme il l'avait cru en y entrant, — avec les connaissances pratiques nécessaires à un bon ouvrier, mais avec un commencement d'expérience esthétique assez sérieux pour légitimer chez lui des ambitions plus hautes.

Admis en 1850 à l'École des Beaux-Arts en même temps qu'il était autorisé par Pradier à travailler chez lui, Chapu, dès l'année suivante, obtenait, je l'ai dit, le second grand prix de Rome, à la suite du concours de gravure en médailles. En 1853, alors qu'il était devenu un des élèves de Duret, c'était encore un second grand prix que l'Académie lui décernait ; mais cette fois un second prix de sculpture. Enfin, au bout de deux autres années, il remportait le premier grand prix avec un bas-relief sur ce sujet : *Cléobis et Biton,* non sans avoir d'ailleurs entremêlé dans l'intervalle ses travaux de sculpteur de quelques essais pittoresques sous les yeux d'un maître qui lui avait spontanément offert ses conseils, — le bon et serviable Léon Cogniet. Plus d'incertitude maintenant. Le

récent succès du sculpteur lui indique nettement la voie qu'il doit suivre ; mais peu s'en était fallu que ce succès décisif ne vînt à lui échapper et qu'un accident tout matériel se produisant au dernier moment n'anéantît d'un seul coup son travail et ses espérances.

Le jour où, le concours de sculpture étant clos, il ne restait plus qu'à transporter les ouvrages des concurrents de l'étage où se trouvent les loges dans la salle à rez-de-chaussée destinée à l'exposition publique, le bas-relief modelé par Chapu allait à son tour subir cette opération finale. Déjà il était suspendu aux cordes dont on venait de se servir pour les autres lorsque, une de ces cordes s'étant brusquement rompue, l'œuvre du pauvre jeune homme fut précipitée sur le sol et s'y écrasa presque complètement. Quelques années auparavant, un autre jeune artiste, promis, lui aussi, à l'avenir et aujourd'hui, Messieurs, le doyen de votre section de sculpture[1], avait été victime d'un désastre analogue, et même dans des conditions pires encore, la chute du bas-relief dont il était l'auteur ayant réduit l'ouvrage à un tel état de détérioration que l'Académie, aux termes de sa déclaration publique, « n'avait pu, quelque regret qu'elle en eût, le comprendre dans le jugement ».

Le malheur qui frappait Chapu n'entraînait pas forcément les mêmes conséquences. Si mutilées qu'en fussent certaines parties, l'œuvre à demi détruite permettait néanmoins de constater dans ce qui en subsistait des mérites d'exécution assez sensibles et, dans la composition générale, les preuves d'une intelligence assez bien douée pour qu'on pût passer condamnation sur l'aspect ravagé de l'ensemble. Aussi l'Académie tout d'une voix décida-t-elle que Chapu serait envoyé à Rome, tandis que celui-ci, encore sous le coup de sa cruelle aventure, ne s'attendait qu'à en porter la peine et se croyait d'avance irrémissiblement condamné. On juge de sa joie lorsque, au lieu de l'échec auquel il s'était d'ailleurs résigné avec ce courage sans bruit, avec cette parfaite simplicité de cœur qu'il devait, à toutes les époques de sa vie, opposer aux épreuves difficiles aussi bien qu'aux séductions du succès, ce fut la victoire qu'on lui annonça. Quelques mois plus tard, il en recueillait les fruits en s'installant, écrivait-il à son père dès le lendemain de son arrivée, dans « la bienheureuse chambre qui lui appartiendrait en toute propriété pendant cinq

[1] M. Eugène Guillaume.

ans », d'où il avait, ajoutait-il, « une des plus belles vues qui soit au monde » et d'où il ne sortirait que « pour aller étudier dans les monuments et dans les galeries, afin de se mettre en mesure d'entreprendre sans trop de risque quelque ouvrage de son cru ».

Les travaux exécutés à Rome par ce pensionnaire de si bonne volonté attestent certes la conscience de ses efforts, mais peut-être ne justifient-ils pas encore toutes les espérances que son morceau de concours avait fait concevoir. Depuis le *Christ aux Anges*, grand bas-relief, placé aujourd'hui dans l'église du Mée, jusqu'à cette statue de *Mercure inventant le caducée* que l'on voit au Musée du Luxembourg, les *envois* successifs de Chapu, quelque sérieuse estime qu'ils méritent, ne témoignent-ils pas en effet de la studieuse application du jeune sculpteur à se pénétrer des exemples consacrés plutôt qu'ils ne donnent exactement la mesure de ses qualités personnelles et de ses forces intimes ?

En dehors toutefois de ses travaux réglementaires dont, — une belle figure de *Semeur* exceptée, — le caractère un peu trop prévu ne permettait de pressentir qu'à demi les développements prochains de son talent, Chapu, pendant la durée de son séjour à Rome, avait produit un certain nombre d'ouvrages où il s'était laissé aller, peut-être inconsciemment, à mettre beaucoup plus de lui-même. Je veux parler de ces portraits en médaillons, modelés, pour la plupart, d'après ses camarades de la Villa Médicis avec un sentiment si pénétrant de la physionomie et, dans la pratique, avec une habileté si souple, si sincère, si foncièrement étrangère aux formules préconçues : œuvres charmantes, relativement nouvelles même après les médaillons de David d'Angers, ou tout au moins appartenant à un genre depuis longtemps abandonné, à l'époque où elles parurent. Au mérite de renouer à leur manière la tradition des médailleurs italiens du XV^e^ siècle, elles ajoutent pour nous celui d'avoir en France précédé, provoqué peut-être la brillante renaissance d'un art qui, — dans les ouvrages mêmes de ses représentants les plus justement renommés aujourd'hui, — semble s'être inspiré des premières tentatives faites et des exemples donnés par Chapu.

Cependant les cinq années s'étaient écoulées au terme desquelles le lauréat de 1855 devait quitter sa « bien-aimée Académie », comme il disait, pour aller à Paris s'exposer à des aventures

et entamer des luttes capables sinon d'effrayer son courage, au moins de déconcerter quelque peu son ingénuité. Depuis le jour où il était arrivé à Rome, c'est-à-dire depuis l'âge de vingt-deux ans, Chapu n'avait eu à s'occuper, et il ne s'était occupé en effet que de ses études. Vivant jusqu'au bout dans un éloignement volontaire du monde, mais sans nulle ostentation d'austérité pour cela, sans la moindre arrière-pensée d'intolérance ou de concentration chagrine, — de plus en plus heureux de se sentir à la Villa Médicis entouré d'amis dont l'affection reste aujourd'hui fidèle à sa mémoire aussi tendrement qu'elle s'était, il y aura bientôt un demi-siècle, vouée à sa personne, — il avait tout naturellement réussi à ajourner, à ignorer presque les combats qu'il s'agirait pour lui de livrer, à un moment donné, sur le terrain des affaires. Plus de ces atermoiements, plus de ces illusions maintenant. Bon gré, mal gré, il fallait envisager en face l'obligation de se créer à Paris des ressources immédiates ; car rien n'existait alors pour les pensionnaires à leur retour en France de ces généreuses donations qui, dans le cours des vingt dernières années, sont venues leur procurer, avec la sécurité pendant les premiers temps, les moyens de se livrer à des travaux de leur choix. Chapu se résigne donc au sort qui l'attend, mais avec un mélancolique regret de ce qu'il quitte : « Il me va falloir gagner ma vie, écrit-il. Adieu jeunesse, études, voyages, liberté ! Adieu, Rome, sans doute pour jamais ! »

Il se trompait sur ce dernier point. En 1883, il lui fut donné de revoir Rome et de se retrouver pour quelques instants, — « les larmes aux yeux, », nous disait-il au retour, — dans les murs de cette Villa Médicis si pleine pour lui de chers souvenirs ; mais ses pressentiments n'étaient que trop bien fondés quant aux difficultés de plus d'une sorte qu'il rencontrerait à Paris. C'est d'abord la rareté, le manque absolu parfois des occasions de travail, ou, si ces occasions viennent à se présenter, l'extrême modicité des rémunérations attribuées à l'artiste ; c'est aussi, et surtout, la nature des tâches dont il est obligé de se contenter et qui, réduisant presque son rôle à celui d'un sculpteur industriel, consistent, tantôt dans le modelage de maquettes pour des modèles de pendules ou d'autres objets mobiliers, tantôt dans l'exécution de mascarons ou d'ornements analogues sur la façade de quelque monument public ou de quelque hôtel particulier. A peine dans

le cours des six ou sept années qui se succèdent depuis l'époque du retour de Chapu à Paris jusqu'à celle où il expose la gracieuse figure couchée de la *Nymphe Clytie*[1], — destinée d'abord, soit dit en passant, à représenter la *Virginie* du roman de Bernardin de Saint-Pierre, — à peine pourrait-on citer quelques ouvrages en rapport avec l'importance de ses travaux à venir : la statue assise, par exemple, de l'*Art mécanique,* dans l'escalier du Tribunal de commerce, ou la figure de la *Cantate* qui décore la façade de l'Opéra, un peu plus tard, les médaillons décoratifs et les figures ornant, à l'intérieur, la maison sur le boulevard Malesherbes, d'un architecte[2] qui avait su l'un des premiers apprécier à leur valeur les promesses d'un pareil talent; mais ces ouvrages, plus ou moins éloignés d'ailleurs des regards du public, n'avaient guère servi la cause de l'artiste qu'auprès d'un petit nombre de juges particulièrement informés ou d'amis. En réalité, la foule ignorait encore un nom bien près pourtant de devenir célèbre et que, dès cette époque même, l'heureux accomplissement d'une tâche tout inopinée venait de recommander à l'estime de quelques-uns parmi les plus haut placés.

Au moment de la mort de M. le comte Duchâtel (1867), la famille de l'éminent homme d'État qui avait été votre confrère s'adressa à l'un d'entre vous, Messieurs, pour le choix du sculpteur qu'elle pourrait charger d'en faire le portrait posthume. Le nom de Chapu fut prononcé, et immédiatement accepté de confiance. Or, Chapu n'avait jamais approché M. Duchâtel. Il le vit pour la première fois sur son lit de mort, et ce fut sans autre document qu'une empreinte prise à cette heure funèbre sur des traits déjà déformés qu'il réussit, à force de recherches pénétrantes, à force de sagacité et de patience, à reconstituer pleinement la physionomie caractéristique et vivante de celui qui n'était plus. Bientôt, un autre savant travail exécuté dans les mêmes conditions, — le buste de *M. le comte de Montalembert,* — plusieurs beaux bustes encore, mais ceux-ci modelés d'après nature, vinrent achever de mettre en crédit dans un certain monde un talent déjà si sûr et si digne d'être employé. Enfin, à l'exposition de 1870, — triste contraste d'ailleurs entre les souvenirs radieux d'une gloire nationale par excellence et les désastres que la patrie allait subir dans le

[1] Aujourd'hui au musée de Dijon.
[2] M. Sédille.

cours de cette année même ! — Chapu envoyait sa *Jeanne d'Arc*, dont l'apparition aussitôt accueillie par des applaudissements unanimes ouvre dans la carrière du maître la période désormais continue des hautes entreprises et des grands succès.

Était-ce donc que le sujet choisi par Chapu fût absolument neuf à l'époque où il le traita, ou même qu'il n'eût été abordé que dans de rares occasions par des artistes appartenant à notre siècle ? Loin de là. Sans parler de la gracieuse élégie en marbre dédiée à la sainte héroïne par une artiste de sang royal, les tableaux de Paul Delaroche et d'Ingres, l'énergique statue de Rude aujourd'hui au Musée du Louvre, le médaillon colossal de la main de Chapu lui-même incrusté dans un mur de l'église de Saint-Aspais, à Melun, — bien d'autres œuvres encore, peintes ou sculptées sur le même thème avaient paru avant celle qui figurait à l'exposition de 1870. Est-il besoin d'ajouter que depuis lors, grâce à plusieurs d'entre vous, Messieurs, les témoignages de la vénération pour Jeanne d'Arc se sont multipliés d'année en année sur les places publiques ou dans les monuments de Paris, de Nancy, de Rouen ou de telles autres villes, et que, tout récemment, à l'exposition de l'année même où nous sommes, les hommages à cette incomparable mémoire se renouvelaient avec plus d'éclat que jamais ? Oui, après comme avant Chapu, les artistes français du XIX^e^ siècle l'auront, Dieu merci, bien vengée de l'indifférence au moins apparente des siècles précédents ou des sacarsmes impies de Voltaire ; mais dans cet acte collectif de patriotisme et de justice, une part, même en dehors des mérites techniques, appartient en propre au sculpteur de *Jeanne d'Arc à Domrémy* : c'est, jusqu'à un certain point, celle d'un novateur, puisque, contrairement aux coutumes de la plupart de ses devanciers, il a osé choisir pour représenter son héroïne, non pas quelqu'une des heures de triomphe ou l'heure suprême du martyre, mais le moment où l'humble « pastoure » se sent, dans l'obscurité de sa vie présente, stupéfaite et exaltée tout ensemble par la vision surnaturelle de l'avenir.

L'originalité dont Chapu a fait preuve dans la conception de sa *Jeanne d'Arc* ne se manifeste-t-elle pas aussi, — et peut-être avec plus d'évidence encore, — dans cette touchante personnification de la *Jeunesse*, dans cet émouvant hymne plastique en l'honneur de Henri Regnault et des élèves de l'École des Beaux-Arts tombés comme lui en combattant pour la défense de la patrie ? Ici toutefois

# LA JEUNESSE

STATUE DU MONUMENT ÉPIQUE A H. REGNAULT

la grâce robuste qui seyait à une figure de « la bonne Lorraine » devait nécessairement s'attendrir et s'affiner, mais sans se résoudre pour cela en gentillesse ; il fallait, sous peine d'aboutir à un contresens, donner à cette image de la vie dans sa fleur les dehors les plus attrayants pour le regard, en même temps qu'une signification spiritualiste en rapport avec la générosité du sacrifice et le deuil qu'elle avait pour objet de consacrer. C'est ce à quoi le sculpteur de la *Jeunesse* a merveilleusement réussi. Tout le monde connaît, tout le monde apprécie à sa valeur cette œuvre exquise. Si elle est une des plus accomplies, elle est aussi une des plus populaires qu'ait produites l'art contemporain : comment dès lors prendre à tâche de la louer, surtout devant vous, Messieurs, qui, aussitôt qu'elle eût paru, l'aviez si hautement recommandée par vos suffrages à l'admiration publique ? Il y a bien près de vingt ans, vous décerniez au sculpteur de la *Jeunesse* la plus importante des récompenses dont il vous appartient de disposer : ce prix biennal que, aux termes mêmes de la fondation, chacune des cinq Académies doit, à tour de rôle, « attribuer à l'œuvre ou à la découverte la plus propre à honorer ou à servir le pays, qui se sera produite dans le cours des dix dernières années ». Trois ans plus tard, en 1880, vous appeliez l'auteur de ce délicat chef-d'œuvre à prendre place parmi vous, et les travaux exécutés par lui dans l'intervalle, — le *Monument à la mémoire de Berryer*, au Palais de Justice, à Paris ; l'*Immortalité*, pour le tombeau de *Jean Reynaud* ; une charmante figure d'enfant (la statue en pied du *jeune Desmarres*) ; — d'autres ouvrages encore de caractères bien différents, mais tous d'un rare mérite, prouvent assez avec quelle énergie Chapu s'était appliqué à confirmer l'éclatant succès qu'il venait d'obtenir et, en même temps, avec quelle souplesse dans le talent il avait justifié d'avance le choix que vous alliez faire de lui.

En ouvrant ses rangs à Henri Chapu, l'Académie d'ailleurs ne songeait-elle qu'au devoir de stricte justice que lui imposaient les mérites supérieurs de l'artiste ? Certes, c'était bien là ce dont elle avait entendu avant tout tenir compte ; mais l'estime profonde qu'inspirait le caractère de l'homme se trouvait si exactement d'accord avec celle qui lui appartenait à d'autres titres que, en reconnaissant les droits d'un grand talent, la Compagnie honorait du même coup une vie toute de candeur, de désintéressement et de bonté. Chapu avait quarante-sept ans lorsqu'il devint l'un des

vôtres : n'était-il pas à cet âge et ne devait-il pas rester jusqu'à son dernier jour aussi sincèrement modeste, aussi bienveillant pour autrui, aussi jeune par les sentiments et par les coutumes qu'à l'époque où, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, il recevait de ses camarades ce surnom de « Monsieur l'abbé » que ses mœurs fort peu mondaines lui avaient valu, au moins autant que son visage alors obstinément imberbe ? Et même, à ne parler que de sa personne physique, quelque chose, malgré le temps écoulé, ne subsistait-il pas chez lui des apparences premières et d'un charme encore juvénile ? En face de cette physionomie sans contrainte ni apprêt d'aucune sorte, de ces yeux au regard si limpide et si franc, on se sentait soi-même en sécurité et en confiance. L'aspect seul de Chapu suffisait pour révéler sa complexion morale et pour laisser deviner chez ce maître par le talent, l'innocence et la bonne foi d'un naïf apprenti de la vie. Il semblait que pour lui les efforts difficiles dussent se concentrer dans le domaine de l'art et qu'il lui suffît, quant au reste, de suivre sa pente naturelle, fût-ce au risque parfois de quelque entraînement hasardeux.

On reconnaîtra sans peine la continuité de ces studieux efforts pour peu que l'on rapproche des œuvres appartenant à la première moitié de la carrière de Chapu celles qu'il produisit depuis l'époque où il était devenu votre confrère, jusqu'au jour où la mort le sépara de vous. Quant à la somme de travail et à la fécondité qu'elles attestent, comment ne pas en être frappé aussi bien que des mérites particuliers à chacune d'elles ? Quelques faciles démentis qu'elles provoquent, quelque émoussées d'ailleurs qu'elles puissent être par un emploi de près d'un siècle, les épigrammes sur la prétendue léthargie où tombe fatalement tout académicien ne sont pas encore, paraît-il, absolument hors d'usage : qui oserait pourtant y recourir à propos d'un homme ayant, en moins de onze années de vie académique, trouvé le temps et la force d'exécuter plus de vingt statues ou monuments pour la plupart de grandes dimensions, six compositions décoratives en haut relief et une trentaine de bustes en marbre ou en bronze, sans compter une multitude d'esquisses pour les travaux futurs et un certain nombre de médaillons [1] ?

[1] On trouvera la nomenclature complète des ouvrages sculptés par Chapu dans un livre contenant d'ailleurs beaucoup de renseignements biographiques sur le maître, livre intitulé : *Henri Chapu, sa vie et son œuvre*, par O. Fidière, 1894.

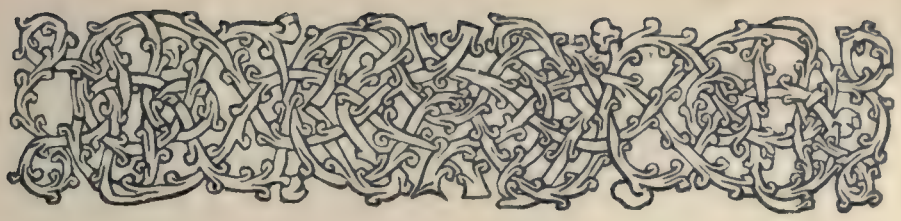
C'est d'abord cette belle figure symbolique, *la Pensée,* que je mentionnais tout à l'heure ; puis, — pour ne rappeler que celles-là parmi les sculptures funéraires auxquelles Chapu, à l'exemple des anciens maîtres, semble avoir tenu surtout à attacher son nom, — le *Tombeau de Mme la duchesse d'Orléans,* à Dreux, les monuments à la mémoire de *Mgr David,* évêque de Saint-Brieuc, ou à celle de *Mgr Dupanloup,* dans la cathédrale d'Orléans. Ce sont encore, vers la même époque, les portraits en pied de *Leverrier* et des frères *Galignani ;* les bustes du fondeur *Thiébaut,* du *marquis de Vogüé,* du *comte de Carayon-Latour,* bien d'autres encore ; c'est enfin le *Monument,* pour la ville de Rouen, *du cardinal de Bonnechose,* un des ouvrages les plus importants du maître et le dernier auquel il ait travaillé.

La maladie et, au bout de trois jours, la mort vinrent en effet terrasser Chapu, au moment où il allait achever cette grande tâche dont une main pieuse se chargea d'ailleurs de compléter l'exécution après lui. Depuis un certain temps déjà, ce travailleur jusqu'alors infatigable commençait à se sentir las, à le confesser même, — lui, l'homme du monde le moins accessible en toute occasion à la tentation de se plaindre ! « Je voudrais bien me reposer un peu, écrivait-il quelques mois avant de succomber, mais cela est impossible. » Et, une autre fois : « Je trouve que je n'ai plus la vigueur de jadis, que je vieillis et que je pourrais bien n'en avoir plus pour longtemps. Aussi, je me demande si, dans ces conditions, je ne ferais pas mieux d'aller dans quelque coin laisser tranquillement mes jours s'écouler et, en attendant la fin, y jouir de la vie en spectateur paisible. » Vœu modeste assurément de la part d'un artiste en apparence si heureusement privilégié, et d'un artiste âgé seulement de cinquante-huit ans à l'époque où il songeait ainsi à se dérober au public et à sa propre renommée ! mais vœu conforme en réalité à l'idéal qu'il s'était de tout temps proposé à lui-même, comme en fait foi une note intime écrite par lui à l'heure d'un de ses premiers et de ses plus brillants succès : « Après tout, se disait-il dès lors, le meilleur c'est encore une bonne petite maison entre cour et jardin, avec de quoi y vivre loin des vaines querelles du monde. » — Pauvre et cher rêveur ! Il ne la posséda jamais cette « bonne petite maison » que son imagination plaçait sans doute dans le village où il était né et où la mort seule devait lui assurer une demeure. Au moins repose-t-il,

comme il l'avait souhaité, auprès de ses parents, dans ce cimetière du Mée, voisin des champs qu'avait connus et aimés son enfance, mais voisin aussi du précieux musée où le zèle bien inspiré de ses concitoyens a réuni les modèles de toutes les œuvres qui ont si noblement rempli sa carrière et si hautement honoré son nom.

Ainsi se trouvent résumés et consacrés aux mêmes lieux les souvenirs se rattachant aux origines de Henri Chapu et ceux qui intéressent l'histoire de son talent ; ainsi les amis de cet homme, simple et bon s'il en fut, peuvent, en face de son tombeau, revenir par la pensée à ce qu'ils ont autrefois connu de lui-même et de son âme, et les admirateurs de l'artiste aller, à quelques pas de là, saluer les témoignages de son insigne habileté. C'est ce double et émouvant pèlerinage que plusieurs d'entre vous, Messieurs, accomplissaient, l'année dernière, le jour où l'on inaugurait le monument élevé à la mémoire de Chapu. Quelques paroles prononcées en votre nom ce jour-là étaient un premier hommage à cette chère et douce mémoire : puisse celui que je viens d'essayer de lui rendre aujourd'hui avoir achevé de traduire, comme je l'aurais voulu, les sentiments de tendre vénération qu'elle nous inspire à tous, et que tous nous avons à cœur de lui garder.

COMTE HENRI DELABORDE.



# UN LIVRE SUR LE XVI^E SIÈCLE[1]

VEC ce titre : *Études sur le XVI^e siècle,* M. Pierre Gauthiez a publié un livre ingénieux, érudit, et pourtant vigoureux et vivant, qui, en effet, étudie jusqu'au fond ce bel âge de la Renaissance française dans trois maîtres incontestés de sa langue et de son génie, Rabelais, Montaigne et Calvin.

Le livre parut, il y a quelque temps déjà. La critique alors s'en occupa, et, s'il m'en souvient bien, avec cette attention grave, aussi précieuse dans les réserves que dans les éloges, qui seule récompense dignement le labeur. J'arriverais un peu tard pour parler à mon tour de ces *Études,* si, par quelque côté, elles figuraient ce qu'on appelle d'un vilain mot, trop commode, « l'actualité ». Mais, comme il est toujours l'heure de retourner près de ces maîtres de notre littérature, de prendre leurs conseils et de se fortifier de leur sève, les livres, aussi, sont à tout moment les bienvenus, qui parlent d'eux avec conscience et clarté. Autour de ces grands hommes se forme ainsi un cortège, souvent bigarré,

[1] *Études sur le seizième siècle : Rabelais, Montaigne, Calvin,* par M. Pierre Gauthiez (1 vol. Paris, 1893).

d'opinions, d'études, qui les accompagne et grossit d'âge en âge, comme pour attester leur prodigieuse puissance.

Michelet, à la fin de son introduction à l'histoire de la Renaissance, pousse ce cri d'enthousiasme et de piété : « Le seizième siècle est un héros! » Ce temps avait vu toutes les merveilles : les découvertes s'accumulaient; la terre, le ciel étaient renouvelés; l'imprimerie était trouvée, aussi la poudre. L'antiquité grecque livrait sa pure beauté aux esprits éblouis et ravis; dans la religion même une formidable secousse ébranlait le trône de saint Pierre. Et, dès les premières années du siècle, une abondance exceptionnelle des biens de la terre, une prospérité inouïe témoignèrent que la nature aussi était gagnée par le rajeunissement universel. Alors une ivresse grandiose emporta l'humanité, ivresse de plaisirs, de batailles, d'amour, de savoir, ivresse de vivre. La vie était nouvelle : elle fit les hommes gigantesques. Tandis qu'en Italie, en Espagne se donnaient les beaux coups d'épée, tandis que, par la licence des mœurs, dont ce temps semblait avoir besoin, les femmes affermissaient une dangereuse suprématie, les cerveaux s'emplissaient goulument. Jamais peut-être la simple érudition ne fut si appréciée, si enviée, si recherchée : elle bouillonne indocilement dans les esprits et déborde en citations, en réminiscences; mais ce pédantisme est trop heureux, a trop de candeur pour choquer vraiment. A l'école de l'antiquité, dans l'entraînement de ce courant de joie, les hommes se prirent à penser; et, pour la première fois, dans notre littérature, des livres parurent, où la nature, où les institutions humaines, où l'homme enfin étaient regardés, jugés de ce coup d'œil libre, hardi et sûr, qui atteste l'âge viril de l'esprit et son indépendance et sa pleine possession de soi. Il semble, et ce serait en tout cas un phénomène fréquent, que tant de jeunes gens après une forte lecture ont pu vérifier en eux, il semble que ces Français du XVI^e^ siècle se soient tout à coup découverts eux-mêmes, et qu'ils aient pris brusquement conscience de leur force.

Les temps d'allégresse durent peu, moins que les autres. La joie du début de ce siècle, cette lumière d'aurore s'assombrit avant qu'il fût à la moitié de sa durée. La honte des défaites, la charge des dépenses de l'armée et de la cour, l'horreur enfin des guerres de religion s'abattirent lourdement. Mais l'œuvre de renaissance était accomplie, et de ce temps date le premier mouvement

d'émancipation, les premières affirmations, les premiers actes de liberté, qui, deux siècles plus tard, devaient trouver leur développement nécessaire.

Ce qui, alors aussi, subsista le mieux, ce fut certainement la passion des lettres anciennes. M. Gauthiez rappelle fort justement, à propos de Rabelais, « la particulière influence qu'exerça sur la formation de son génie la culture grecque », que « Budé lui-même le félicitait de son habileté dans les deux parlers antiques » et que « La Monnaye parlait de son immense érudition »; — à propos de Montaigne, que Pierre de Montaigne voulut que son fils apprît le latin tout d'abord : et il s'y prit de manière que l'enfant pensait et parlait dans une langue morte, et non dans le parler de sa patrie »; — à propos de Calvin, que « le tour de force demeure surprenant d'avoir ainsi tout d'une pièce introduit la période et le nombre latin dans la prose française ». Il était impossible, après des efforts si acharnés pour conquérir la connaissance, la possession même de l'éloquence, de la philosophie antiques, que les esprits ainsi imprégnés et nourris n'eussent pas, pour s'exprimer à leur tour, la tentation de reprendre les formes où la pensée de leurs maîtres s'était enveloppée. Le seizième siècle, qui a tant créé, avait la tâche glorieuse de forger une langue. Les trois grands écrivains, qu'étudie M. Pierre Gauthiez, ont eu l'impérissable honneur de tenter cette œuvre et d'y réussir, non pas sans doute par un dessein réfléchi, mais simplement parce que, pour formuler des pensées inconnues à leurs devanciers, ils avaient besoin d'un langage nouveau, que ce langage n'existait pas et que du reste ils avaient du génie. Cette langue française, qui nous vient d'eux et qui après eux n'exigeait plus qu'un travail d'épuration, ils l'ont faite, chacun suivant ses tendances de tempérament, d'éducation, et aussi suivant la nécessité de son œuvre, mais tous les trois dominés par l'influence de l'antiquité.

M. Pierre Gauthiez a recherché, a étudié avec le plus grand soin, à côté de ce large courant de littérature ancienne, quelles sources formèrent ces talents si divers. Chacune de ses trois études se divise naturellement en deux parts : l'une consacrée à « l'homme et sa vie », l'autre à « l'œuvre et l'esprit ». Et le chapitre biographique, qui semble devoir être le moins personnel, témoigne d'une enquête si minutieuse des faits, il s'éclaire d'une pensée si nette sur le sens général de ces existences, sur la genèse de ces

œuvres, qu'il est encore et déjà de la critique animée, originale auprès de l'autre chapitre, de l'examen plus approfondi, plus spécial, de ces œuvres même et du talent de l'auteur.

L'étude sur Rabelais, à elle seule, occupe les deux tiers du livre. Rabelais est sans doute, des trois écrivains, le plus grand, le plus exigeant pour notre attention, et d'ailleurs M. Gauthiez l'aime passionnément : son étude est, à proprement parler, un hymne d'admiration et d'enthousiasme. Je me garderai de l'en blâmer : c'est son droit d'abord d'aimer Rabelais à ce point de nous montrer comment, pourquoi il faut l'aimer. Puis c'est une œuvre de bonne littérature, de vraie justice, que de louer Rabelais, fût-ce sans réserve, dans les mérites insignes que lui reconnaîtront toujours ses lecteurs, mais que lui refusent et qu'ignorent tant d'autres à qui son nom est familier. Il y a beau temps, M. Gauthiez le rappelle, qu'on a eu raison de cette opinion qui faisait de Rabelais un buveur, un paillard, une sorte de pourceau recréatif. Tous ceux qui lisent de bonne foi savent ce qu'ils lui doivent de pensées sérieuses et fortes, de sagesse virile, d'allègre courage et de confiance dans l'avenir. Mais qui donc lit Rabelais, à part des lettrés ? Dans combien de bibliothèques n'est-il pas relégué bien loin, derrière les livres de métier, chez les hommes dont le travail professionnel de chaque jour dévore l'activité, ingénieurs, architectes, médecins, gens du Palais, ou bien, chez les oisifs, derrière les longues files de romans, de contes, de mémoires, de plaquettes anecdotiques ? On ne le lit pas, et, en dépit de tant d'efforts, cette opinion grossière court encore sur son livre, que c'est un livre sale, quand il n'est pas inintelligible. Des études comme celles de M. Gauthiez étoufferont peut-être enfin cet absurde « philistinisme ». Il faut lire Rabelais : il faut le respecter, sinon l'aimer toujours, comme on respecte Molière, La Fontaine, avant tout et surtout parce qu'il est profondément français : il porte en lui toutes les vertus généreuses de la race, la raison et la fantaisie, la haine des hypocrites et le don de raillerie, enfin l'enthousiasme.

C'est ce caractère, cette « capitale vertu », qui a pris, qui retient M. Gauthiez, au point de lui donner quelque sévérité pour les influences extranéennes, l'orientalisme, le germanisme, sous lesquelles le génie national a su se renouveler, sans perdre ni sa puissance ni sa richesse originelles.

La famille, le lieu de naissance, les premières impressions d'enfance peuvent seuls imprimer à un esprit cette marque toute nationale. M. Gauthiez a parcouru et nous décrit ce pays de Chinon où Rabelais vit le jour, qui n'est presque plus la Touraine, pas encore « l'âpre Vendée », ni « la Gâtine ronceuse et montueuse », où « le sol a des énergies plus agrestes », où « la Mélusine celtique bâtissait jadis ses châteaux », où « pria Jeanne d'Arc » près de la Tour du Coudray. Ces descriptions, qui tiennent en quelques mots, sont vives et nettes. C'en est assez pour évoquer dans nos esprits tant de phrases, de simples noms même du *Pantagruel* ou du *Gargantua,* qui sont chez Rabelais des souvenirs de ce passé, de cette origine; surtout cette « saveur du crû », qui, dans son livre comme dans le vin de Chinon, demeure « âpre et subtile », enfin l'instinct de l'inconnu que Rabelais eut à sa manière, la fierté de la patrie, qu'il sut exprimer mieux que tout autre.

Après les années d'enfance, à l'abbaye de Seuilly, dans le couvent de la Baumette près d'Angers, à Fontenay-le-Comte, ce puissant esprit cherchera et trouvera son immense culture. M. Gauthiez suit Rabelais à Ligugé chez son ami d'Estissac, à Montpellier où il apprend tout ce que l'époque connaissait d'anatomie et de physiologie, à Lyon, dans ses voyages de Rome où il prend, au commerce des hommes, une connaissance profonde de leurs passions et de leurs misères, où sa merveilleuse curiosité s'ouvre à toute expérience, à toute observation, où il regarde, où il engouffre avec une incroyable avidité la nature, les coutumes, les livres. Dans le récit de cette existence si variée, dont tous les moments sont connus, M. Gauthiez a mis de la nouveauté, soit en montrant à chaque étape la formation du caractère et du génie, soit en ajoutant à la trame commune de ces événements quelque détail obscur encore ou ignoré : celui-ci par exemple, que, lors de son premier voyage à Rome, Rabelais envoyait à ses amis de France des graines précieuses, et qu'ainsi la France lui a dû les œillets, la laitue romaine, les artichauts et le melon; cet autre, que le *Graouilli* qui figure dans le roman est une tarasque messine, que Rabelais put voir durant les mois passés à Metz, etc... M. Gauthiez a grand soin de montrer que par tous pays, en Gascogne, en Lorraine comme en Provence, Rabelais d'instinct se mit en communication avec le fond de l'esprit, du langage populaires. Il n'est pas de coutume locale, il n'est pas d'expression de terroir qui n'ait

trouvé place dans son épopée. Et par là encore cette épopée demeure bien, dans notre trésor littéraire, le vrai joyau gaulois.

Quand le premier livre parut, en 1523, quelle pouvait bien être l'intention de Rabelais? Il offrait au public, sous des noms pris dans les légendes populaires, avec le cadre, l'apparence de l'ancien fabliau, une histoire de géants, tout à la fois fantastique, turbulente et sage, grossière et sublime de raison, surtout poussée à une vivacité de raillerie et d'attaque, que les moqueries traditionnelles des fabliaux n'avaient jamais atteinte. Que voulut donc Rabelais? M. Gauthiez écarte toute idée d'allusions historiques et politiques : c'est peut-être excessif, alors que Rabelais donne pour compagnons aux rois de son épopée les seigneurs même de l'entourage de François Ier; mais, d'ailleurs, M. Gauthiez a raison quand il ajoute qu'une telle intention ne peut plus être pour rien à cette heure dans le succès du livre. Faut-il cependant aller jusqu'à dire que dans le commencement surtout « le premier souci de Rabelais n'est que de faire un bon conte... seulement... il a du génie... ses hommes sont l'humanité »? C'est l'opinion, franchement exposée, de M. Gauthiez. On peut croire aussi que Rabelais, vers 1523, après son prodigieux labeur, arrivé à cet âge de la maturité, où peu à peu toutes les idées, jusque-là flottantes, se cristallisent, violemment attiré d'ailleurs par certaines règles d'existence, aussi violemment blessé par divers abus, éprouva le besoin de dire sa pensée. Tôt ou tard, chez les hommes qui ont beaucoup observé, énormément appris, cet instinct s'éveille. Chez Rabelais, n'était-il pas nourri d'avance par son tempérament d'homme d'action et de beau lutteur? Le *Gargantua* ne s'ouvre-t-il pas « par cette comparaison illustre qui marque les vertus encloses dans le livre comme dans les coffrets athéniens, grotesques d'ornements, cachettes de trésors »? Rabelais ne nous enseigne-t-il pas qu'il convient « estre saiges, pour fleurer, sentir et estimer ces beaux livres de haulte gresse, légiers au prochaz et hardiz à la rencontre; puis, par curieuse leçon et méditation fréquente, rompre l'os et sugcer la substantificque mouelle »?

Quelle qu'ait été l'intention de Rabelais, M. Gauthiez a bien travaillé pour nous à « rompre l'os », et, dans un chapitre qui me paraît de toute son étude le plus fortement écrit et pensé, il nous montre les vues de son auteur sur les hommes et sur le monde. C'est bien la « mouelle » que nous cherchons.

Rabelais a surtout raillé, attaqué, démoli, et, comme tous les esprits ardents, impatients, que d'ailleurs le sentiment de leur force emporte à recommencer l'humanité, il s'en est pris aux institutions utiles en soi comme aux abus des hommes. Les « maîtres sorbonicques » méritaient assurément leur place dans la comédie, et cette scène incomparable de l'ambassade de Janotus de Bragmardo auprès de Gargantua; mais la Sorbonne valait mieux que ses fantoches du moment. Les gens de loi, les « chats fourrés », par telles pratiques, par ce mystère, si blessant aux profanes, des formes procédurières, devaient irriter le bon sens de Rabelais; et d'ailleurs c'était la querelle, encore vivante aujourd'hui, du médecin qui veut soigner l'homme, et du juge qui veut le punir. Mais l'injustice est brutale d'accabler pêle-mêle ces magistrats, dans un siècle où les Parlements eurent tant d'éclat, où la Cour des Aides de Bordeaux compta la Boëtie et Montaigne parmi ses conseillers; d'accabler aussi les légistes dans ce temps de Dumoulin, le plus ardemment français de tous les contemporains, celui qui travailla le mieux à la grandeur du pouvoir royal, c'est à dire alors de la patrie même. Contre la religion enfin, l'attaque qui parodie l'Évangile, qui jette de ci de là ses traits les plus cruels, procède très nettement d'un parti pris plus ferme encore. M. Gauthiez, à ce propos, avoue très loyalement ce que cette manière de Rabelais portait en elle d'abusif et d'utile cependant.

« Pour porter ces coups droits, la vue un peu trop absolue et quelque ingratitude envers le passé de la religion était nécessaire. La clairvoyance rend sceptique : on réforme mal, on lutte sans conviction, faute d'une certaine étroitesse dans les jugements..... Qui s'attarde à peser le pour et le contre donne le champ libre à ses adversaires moins scrupuleux ».

On ne saurait mieux dire, et voilà, vivement accusée, cette mauvaise foi habituelle des partis, qui n'est pas tout à fait de la mauvaise foi, mais l'exagération démesurée d'une idée peut-être juste, et l'oubli probablement spontané des mérites, des services, dont le sentiment amollirait l'attaque. Rabelais voulait réformer et la furie de ses coups qui ne respectent que le pouvoir royal est telle qu'on la retrouve chez tous les révolutionnaires. Seulement « il a du génie », et son rêve de l'homme nouveau devançait le progrès des siècles.

Toutes les institutions sont mauvaises : c'est donc que l'homme

est mauvais ou mal dirigé. En réalité, à l'avis de Rabelais, il est bon comme la nature même, mais de fausses habitudes l'ont détourné de son chemin. C'est donc à le ramener vers la nature qu'il faut s'appliquer d'abord, et c'est par l'éducation que commencera la réforme, c'est dans l'éducation même qu'elle tiendra tout entière. Ce que seront ces disciplines nouvelles, l'idée nous en paraît aujourd'hui fort ancienne et point absolument efficace. Du temps de Rabelais, elle avait toute sa fraîcheur et toute sa séduction. L'enfant apprendra tout : l'homme saura tout. Quelques heures réservées au sommeil, au repas, à tous les exercices de muscles, le reste du jour sera consacré à l'étude de toutes les sciences et à la pratique expérimentale. Le disciple, dans une évolution régulière, parcourra ainsi chaque jour le cercle des connaissances humaines : c'est bien la première fois que l'idée d'encyclopédie est affirmée du moins avec cette force, cet enthousiasme, cet amour !

Une telle éducation a ce double caractère, — M. Gauthiez le fait nettement ressortir, — d'être libérale, « même aristocratique par le loisir et la variété qu'elle suppose, et d'élever le principe philosophique en face du théologique qui avait prévalu jusque-là ». Le but en effet, c'est l'épanouissement de toutes les forces de l'être, et le principe fondamental, celui que Gœthe vantera trois siècles plus tard, c'est l'activité. Voilà une vigoureuse et hardie nouveauté. Rabelais y a été entraîné par sa magnifique passion du savoir, par cette ivresse qu'il connaissait bien de la curiosité universelle et de la curiosité satisfaite. Il y aperçut sans doute un peu après l'entier épanouissement de la nature humaine. Et c'est bien aussi à de telles conclusions que l'étude consciencieuse et l'amour de la nature conduiront les esprits libres, à cette idée philosophique que l'activité est la fin de l'homme, son devoir et sa joie. On ne saurait louer Rabelais, l'admirer trop d'avoir si puissamment affirmé cette éternelle vérité, dans un temps d'ailleurs où la pensée devenait aisément suspecte. M. Gauthiez a trouvé pour glorifier ici le vieux maître quelques pages toutes vibrantes, où l'on sent le même ardent amour de liberté, la même fière indépendance.

Mais, tous les éloges achevés, ne faudrait-il pas reconnaître, pour belle et neuve qu'apparaisse l'idée, qu'elle demeure incomplète ? On veut former l'homme, les hommes : et on les stimule, on les lance, on s'applique à tenir en eux, toujours actif et souple,

le ressort de l'énergie, et on ne s'inquiète point de prévoir, de deviner ce qui adviendra, et si ces êtres, merveilleusement dressés pour la course, n'iront pas se mêler tumultueusement, si des chocs, des écrasements ne se produiront pas, et comment il serait possible de les éviter, dès l'origine, en mêlant à cette idée d'activité, dont on charge l'enfant comme d'un merveilleux moteur pour animer et entraîner sa vie, quelque notion supérieure encore. La théorie de Rabelais ne serait sans doute parfaite que dans cette société idéale dont tous les grands esprits ont rêvé, lui-même, après lui Renan et aussi ce Guillaume II, chez qui l'Allemagne en ce moment admire avec quelque inquiétude les formes si opposées de son génie : la société que dirigerait, sans secousse et sans embarras une réunion de savants, paisibles parce qu'ils seraient égaux entre eux, sûrs d'eux-mêmes et maîtres des autres. La théorie de la pure activité montre ses défauts dès qu'on songe à l'appliquer à tout un peuple vigoureux et grouillant. Rabelais n'y pensait point : il ignorait la foule. En Angleterre où le principe d'activité est la source même de la vie nationale, les philosophes, ajoutant aux sentiments religieux et loyalistes, ont trouvé qu'il devait céder devant l'intérêt général. En France on commence à s'inquiéter d'une règle pareille. Les religions positives n'ont plus ce prestige qui assure la force de la loi morale, parce que le croyant obéit sans examen. L'égoïsme, le besoin de jouir ont fait la critique des notions les plus simples de devoir privé ou de devoir social. On s'est ingénié à démontrer que rien en effet n'obligeait à rien. Puis, par une évolution ironique, sur la poussière des malheureuses vieilles idées, un nouveau courant est survenu, et un mouvement est né, dont l'origine se perd parmi les forces les plus disparates, l'ambition mauvaise et l'amour attendri du prochain, la sentimentalité qui se caresse et le désir viril de chercher, loin de l'hypocrisie des formules, les usages, les mœurs, les règles qui conviennent à cet état nouveau, la démocratie. Il est trop simple de dire, comme M. Léon Bourgeois, que c'est là un mouvement de solidarité. Il est bon en tout cas de penser que les siècles à venir trouveront, au bout de l'évolution, la règle qui ne sera peut-être qu'une habitude lentement imposée, la loi des activités individuelles, heureuses et fécondes pour l'individu, utiles toujours aussi pour le prochain et pour la société.

Non, certes, Rabelais ne pensait point à cet avenir. Il avait trop

à faire d'affranchir l'homme même; mais il a été un rude ouvrier dans son œuvre d'émancipation; et si, une fois libres, nous découvrons des difficultés plus âpres, est-ce une raison avouable de regretter les anciennes servitudes? N'est-ce point l'œuvre de la vie même, de nous opposer, à mesure que nous prenons des forces, des obstacles plus forts? Ne devons-nous pas enfin garder notre cœur reconnaissant à tous ceux qui, dans le péril, ont peiné pour nous faire notre vie d'à présent, avec ses devoirs sans doute, avec ses joies aussi? Par cet effort, par cette influence, le livre de Rabelais mérite d'être lu toujours. A côté de sa beauté littéraire, de sa puissance créatrice, cette idée que l'humanité est excellente, que l'activité est vraiment noble, le rend précieux à tous. A ceux qui, le cœur blessé ou l'esprit engourdi par le rêve, cherchent une flatterie à leur paresse ou un baume à leur douleur, il semble violent et brutal. Rabelais n'a connu des femmes que leur sexe, et son livre est incomplet. Mais il secoue merveilleusement les alanguis, il pénètre les débiles de sa force et de sa gaîté, et vraiment le livre est bon. Car, suivant le précepte de La Bruyère, nul ne l'a lu, qui, en le fermant, ne se soit senti courageux.

Quand on parle de Rabelais, et qu'on veut pousser l'étude dans tous les coins de son œuvre, la tâche est immense comme le livre. Qu'il me suffise de dire que M. Gauthiez n'a rien négligé pour lui-même de ce labeur nécessaire, et que, pour nous ensuite, il a ramassé ses observations, ses critiques, avec un relief qui pénètre et une sûreté à laquelle on s'abandonne en toute confiance.

L'idée qui gouverne l'ordre et le mouvement de cette étude est bien celle de la grandeur de Rabelais comme émancipateur de l'esprit humain. Et c'est encore la même idée d'une émancipation intellectuelle et morale, qui a possédé le critique, tandis qu'il lisait Montaigne.

M. Gauthiez n'a pas pour Montaigne le même sentiment d'admiration que pour Rabelais. Est-il besoin de le dire, et de remarquer en passant que ces deux grands hommes ont représenté à perfection deux formes si opposées de caractère, d'intelligence, que notre sympathie est forcée de choisir et ne peut aller complètement à l'un sans se refuser un peu à l'autre? M. Gauthiez aime Rabelais dont le génie lui paraît plus haut et plus franc : il l'aime pour sa belle confiance dans l'avenir et le progrès de l'humanité,

laquelle est en dernière analyse une positive certitude. Chez Montaigne, il blâme, il redoute, et il déteste le scepticisme ambigu, ondoyant.

La philosophie de Montaigne est pour dégoûter tout d'abord de l'activité : Montaigne recommande pourtant d'agir. Mais il s'efforce, il réussit merveilleusement à rabaisser les mœurs, l'esprit, les sentiments humains. Que reste-t-il alors, puisque d'ailleurs toute notion de devoir moral est abolie, et à quoi bon peiner? Rien ne vaut la peine d'un effort. C'est exactement le nihilisme stoïcien. Il se relève, chez Montaigne, comme chez les anciens, comme chez l'admirable Marc-Aurèle, par la pureté inaltérable du caractère. Par là, et quelque entière adhésion que l'on soit tenté de donner au blâme de M. Gauthiez sur le fond de la doctrine, il mérite nos égards, et Montaigne lui-même est bien digne de respect. Sans doute il a connu, comme ses devanciers, comme ses frères en pensée, le besoin de se créer en lui-même un refuge contre le dégoût de toutes choses, contre la tristesse mortelle, la défaillance, où ne peut manquer le sentiment de l'universelle vanité de précipiter un esprit simplement humain. « La fierté généreuse qui accompagne une bonne conscience, rehausse, — écrit M. Gauthiez, — l'accent de son style ». Il reste « soigneux toujours de son intégrité morale, dans une époque où de tels soucis étaient assez cavalièrement mis de côté ». Les théoriciens de cette doctrine, en effet désolante, ont presque tous gardé par devers eux cette force de conscience. C'est encore et plus peut-être que celle de Rabelais une théorie aristocratique. Les conseils même de vie pratique que donne Montaigne ne sauraient être goûtés que par des gens de loisir et n'ont leur utilité que pour eux; du moins, cette résignation aux usages, aux lois et à la destinée est-elle surtout bonne à prêcher à ceux que la fortune, les égards, les commodités et les agréments de la vie ont entourés depuis leur naissance, à qui donc elle ne coûte d'autre sacrifice que de se laisser vivre. Mais on ne refera jamais le livre des deshérités : tous les essais des philosophes n'ajouteront rien à l'Évangile.

M. Gauthiez a suivi cet esprit souple et subtil de Montaigne avec un soin trop intelligent pour ne pas marquer fortement, en maints passages de son étude, la trace profonde de ce génie et les conquêtes, comme disait Nisard, que lui durent définitivement la langue et la pensée nationales. Sur la langue de Montaigne, le

chapitre de M. Gauthiez serait tout entier à citer : il est d'un lettré passionnément épris de l'art de bien dire et d'un ouvrier excellent qui connaît par lui-même les peines et les beautés de la tâche. M. Gauthiez ne se borne pas à cet éloge de la langue des *Essais* qui, « en son harmonie générale est la clarté même, et l'aisance, et l'éclat doux également nuancé ». Il montre tour à tour, dans le mot, dans la phrase, dans la méthode de Montaigne, ce qu'il y eut d'inventé pour le plus grand profit des lecteurs et des écrivains qui devaient suivre, comment pour sa pensée flottante Montaigne sut trouver des formes presque aussi ondoyantes et souples.

« Le style expressif, inauguré par Rabelais pour le XVI^e siècle, reparaît ici chez un maître. Le vocabulaire est moins riche quoique tout abondant encore et grossi de mainte conquête ; mais l'essentiel est maintenu, puisque la vertu supérieure de la langue nouvelle est conservée, accrue peut-être par un plus parfait emploi ; le mot, incolore souvent, fade et flasque aux précédents siècles, a partout sa vie personnelle, sa physionomie, son accent : précieux trésor, dont la reconquête fera croire, dans notre siècle, aux trouvailles du romantisme ».

Et ailleurs : « La construction plus régulière laisse la phrase ondoyer dans son ampleur périodique ; sans souffrir comme naguère et chez les plus grands du siècle, qu'elle reste flottante ou lâche. En ceci comme en tout le reste, Pascal, cet acharné ratureur et les mérites capitaux du XVII^e siècle sont préparés et viendront à bien grâce à Montaigne ».

Ailleurs encore : « La perfection de sa manière l'amenait au don le plus rare : il atteignait cette invention dans la phrase, qui semble mettre une magie subtile et comme un chant inexprimé sous tous les mots ». On ne saurait se refuser à ratifier sans réserve de tels jugements.

Quand il en vient à la pensée de Montaigne, à son influence incontestée sur la littérature du XVIII^e siècle, M. Gauthiez se fait plus sévère. Montaigne fut, dit-il, « pour les plus hauts esprits qu'il occupa et sur toute une phase de la pensée en France, d'une influence desséchante, stérile, néfaste souvent ».

Il faut bien tomber d'accord avec M. Gauthiez, dans le principe comme pour le cas particulier de Montaigne, que le scepticisme dessèche en effet, qu'il décourage même les vaillants, et par conséquent tout d'abord les hésitants, les incertains qui sont la masse.

Quand cette manière de voir les hommes, la nature et la vie est présentée avec la merveilleuse richesse d'arguments que Montaigne découvrait à chaque détour de son chemin et de sa pensée, elle s'impose presque, et le violent effort d'espérance, de foi dans quelque chose, dans soi-même seulement par où on pourrait se reprendre, — bien peu en sont capables. D'où il s'en suit, n'est-ce pas? que, dans une République sage et convenablement gouvernée, les sceptiques devraient être priés, — tels les poètes dans la République de Platon, — de passer les frontières, et leurs ouvrages sévèrement interdits sur toute la surface du territoire. Mais, puisqu'on recule devant cette extrémité, et qu'encore aujourd'hui des hommes d'esprit s'amusent en toute liberté à ce jeu doublement précieux de désenchanter leurs semblables, et, ce faisant, de gagner beaucoup d'argent, il faut bien voir ce qu'il y a de bon à répéter aux hommes : « Vous ne méritez de vous-mêmes dans vos opinions et dans vos actes qu'une entière défiance ». Or, ce qu'il y a de bon, c'est de rendre les hommes, non pas meilleurs certes, mais plus incapables de ce genre d'injustices, de cruautés, de mauvaises actions pour tout dire, auxquelles les convictions ardentes et exclusives emportent nécessairement ceux qu'elles animent contre ceux qu'elles n'animent pas, — c'est enfin d'enseigner la tolérance. Puisque tout en somme est vanité, illusion, quel droit aurait-on de faire souffrir, voire de blâmer les autres, pour leurs idées, et au nom de quels principes?

Cette conclusion heureuse en somme, où aboutit et se fixe le scepticisme, dans les esprits qui le pratiquent avec un parfait désintéressement, tous les sceptiques ont une tendance à la formuler. Seulement elle se nuance suivant la profondeur des âmes : depuis l'indifférence paresseuse, ennuyée, rebelle à tout effort, jusqu'à la sereine philosophie qui domine les passions et s'en éloigne, l'idée de tolérance va en s'épurant, se cristallisant de plus en plus.

Chez Montaigne elle n'a pas atteint cette forme parfaite et définitive : elle n'est écrite nulle part; elle n'est peut-être jamais apparue à l'auteur. Elle est tout de même dans le livre. Elle s'en dégage avec une force nécessaire, aux passages les plus décevants. Et elle agira, dès le premier moment, sur ceux qu'elle avait besoin de conquérir tout d'abord, sur les esprits vraiment libres et hauts, sur les penseurs qui, de très loin, mais très sûrement, mènent l'opinion, règlent la disposition flottante de ceux qui ne pensent

pas. En ce sens, Montaigne fut bien, suivant le mot de Heine, que rapporte M. Gauthiez, parmi « les soldats dans la guerre de libération de l'humanité ». Libération de l'humanité vis-à-vis d'elle-même, œuvre indéfinie qui se poursuit avec une si prodigieuse lenteur de siècle en siècle, à laquelle cependant, en ce siècle-ci, Renan, pour n'en citer qu'un, donna une admirable poussée. Apprendre aux hommes à sortir d'eux-mêmes pour se représenter une forme de pensée, une sorte de croyance, toute une vie intellectuelle et morale, différente, contraire, antipathique ; — et les induire à reconnaître que non-seulement cette vie a le droit de se produire au grand jour, mais qu'elle est bonne, qu'elle peut être utile, presque autant que la leur, ce fut l'œuvre impérissable de Renan.

Déjà pourtant, il ne faut pas l'oublier, Montaigne, en disant que les opinions sont vaines, contradictoires, empreintes d'une irrémédiable infirmité, avait forcé même les plus convaincus à cette modestie, qui pour la pensée, comme pour les simples relations du monde, est la base de toute politesse.

Après Rabelais et Montaigne, M. Gauthiez étudie Calvin. « L'histoire, dit justement le critique, n'aurait pas été complète des idées du XVI^e siècle, sans un chapitre consacré à celui qui en France, dans la langue française, a représenté avec une énergie incomparable l'esprit de la Réforme ».

M. Gauthiez, d'un long voyage au travers de l'*Institution chrétienne,* est revenu, cela ne doit point étonner, sans grand enthousiasme, avec un dégoût de ce « terrorisme jéhoviste », que ne balance point l'estime littéraire de hautes qualités, telles que « la netteté de l'attaque », la « nerveuse âpreté du ton, la saveur du style », en somme avec un sentiment très vif de cette terrible personnalité qui fut celle de Jean Calvin. Il ne pouvait être question pour M. Gauthiez d'apprécier Calvin du point où il s'était placé pour juger Rabelais et Montaigne : l'émancipation des esprits, s'il est certain que Luther y travailla tout d'abord et à sa manière, il n'est pas douteux que Calvin se mit en travers avec une raideur, un entêtement dont on trouverait peu d'exemples. Mais, involontairement du moins, il semble bien que M. Gauthiez n'ait pu oublier pour étudier cet homme, et quoiqu'il ait écourté de parti-pris le récit biographique, sa propre condition d'esprit libre, indé-

pendant, presque jaloux pour le passé de cette indépendance. De la sorte il a pu faire une critique non-seulement intéressante, mais parfaitement légitime et exacte, du point où il s'est placé.

Calvin offre bien le plus saisissant exemple des luttes que livrent dans une âme religieuse, — une âme qui est toute religion, — la foi, la volonté de bien faire contre le sentiment toujours présent de la déplorable infirmité humaine; étant donné d'ailleurs que la volonté demeure victorieuse et qu'elle se fortifie, qu'elle s'arme d'une logique forcenée. Le résultat, l'œuvre écrite de Calvin, sa tyrannie à Genève, sa vie entière d'ascète maigri, rongé par les privations et les veilles, le montrent à l'évidence; c'est un spiritualisme exaspéré. Il avait en lui la ténacité, l'ardeur qui font les grands fanatiques. Après le labeur opiniâtre de sa jeunesse, destiné à l'église, déjà prêtre, à vingt-trois ans, il se donne tout à coup à la Réforme. Il en aspire, il en absorbe aussitôt l'idée maîtresse d'une religion toute intérieure, de la foi sans les œuvres; et voilà le feu de son âme, feu sombre, ravageur et dévorant, attisé et nourri pour les trente-trois années que devait encore durer son existence. Rien en lui, aucun appétit de jouissance ne résista : il apparaîtrait comme le modèle des saints, s'il avait pu vivre retiré et solitaire à la façon des vieux ermites.

Mais, au rebours de ce qui se produit chez le commun des hommes, alors que pour la plupart l'excès de la vie intérieure exclut la puissance d'action sur leurs semblables, cette discipline implacable, sous laquelle Calvin se pliait lui-même, n'altéra pas un instant son désir de moraliser les hommes, ni sa force pour les contraindre à suivre une loi qu'il nommait la vraie loi. Et sa volonté, après s'être exercée sur lui-même, contre lui-même, se retrouva intacte chaque jour pendant une longue suite d'années pour tenir toute une ville abattue, terrorisée et enfin docile dans une si effroyable contrainte qu'après trois siècles l'oppression n'a pas disparu tout à fait. Calvin voulut façonner les hommes sur un modèle uniforme d'austérité, d'humilité, d'obéissance. Quand, après l'avoir banni, Genève le rappela, il entama et poursuivit son œuvre, sans que les révoltes et leurs dangers pussent jamais l'arrêter. L'histoire est bien connue des inquisitions auxquelles il soumettait les habitants, de ses règlements contre le luxe, des visites de ses agents à toute heure dans les maisons, pour vérifier que la vie privée ne dérogeait en rien à la morale édictée par lui. On

sait que tout moyen lui fut bon pour briser les résistances, et qu'il condamna Servet au bûcher.

Il trouva, à broyer ainsi ce qu'il y a; sinon de plus noble toujours, du moins de plus naturel et résistant dans chaque créature humaine, une jouissance âpre, d'ordre certainement supérieur, — car sa sincérité n'est pas douteuse, et il se croyait l'artisan d'une œuvre divine, — et cependant ravalée trop souvent au niveau de l'orgueil qui fut sa seule passion. Il ne faut pas s'en étonner. L'orgueil apparaît fréquent chez de tels êtres : il naît et se développe souvent, sans qu'ils en aient conscience et par suite d'une illusion assez commune, ce semble, à tous ceux qui se sont forgé un idéal moral et qui s'y tiennent de leur mieux. La perfection de la conduite, la pureté de la vie privée assurent à l'homme une récompense immédiate, qui est la joie de la conscience; mais elles l'exposent tout aussitôt, quand il considère les infortunés attardés dans le vice et le péché, à s'avouer infiniment supérieurs. De la sorte, au moment d'atteindre à la perfection possible, il s'en éloigne. Et la distance qui l'en sépare, une fois qu'il a commencé de s'oublier à cette dangereuse comparaison, s'accroît à mesure que de nouveaux sacrifices, de nouveaux efforts l'élèvent au-dessus des pécheurs. Si la force de ses convictions, si sa nature même le poussent à l'apostolat, il deviendra redoutable; car, privé des dons essentiels de l'apôtre, la charité et l'amour, il enseignera, il ordonnera la vertu avec la joie, pour la joie d'en offrir en lui-même le modèle accompli. Et l'orgueil des victoires certainement estimables, qu'il a pu remporter sur lui-même, le rendra impitoyable aux faiblesses des autres.

Telle fut bien l'aventure de Calvin. Il appuya sa tyrannie sur la religion et la vertu, il est vrai, mais religion et vertu qu'il représentait. On ne distingua pas plus qu'il ne distingua lui-même ce que cet étrange gouvernement entendait le plus sévèrement réprimer, ou de l'irréligion et de l'immoralité, ou des outrages à Calvin : on allait en prison pour avoir souri quand il prêchait.

L'ardeur de la foi et de la vie intérieure, la sécheresse de l'esprit, la raideur obstinée du caractère, l'orgueil enfin, tout cela est dans le livre de Calvin, l'*Institution chrétienne*. Ce livre est aussi le premier de philosophie chrétienne en français. Quant à dire qu'il a porté à la perfection la prose de discussion, la réponse de M. Gauthiez me paraît là-dessus tout à fait exacte et sage : « Il lui a fait

parcourir un long chemin, sans être exempt des vices graves qui suivaient les auteurs de ce temps comme de toute autre époque, sans non plus s'élever au rang où placent l'invention seule et le génie de création dans la pensée ou dans le verbe ».

Les trois études de M. Gauthiez résument une telle suite de lectures et de réflexions que l'on a quelque scrupule à les analyser si brièvement. Tous ceux qui les liront avec le soin qu'elles méritent y prendront d'abord le désir de faire ou de renouveler la connaissance de ces maîtres penseurs qui sont comme les ancêtres de nos idées. Et ce serait là déjà un beau succès pour M. Gauthiez. Mais on s'arrêtera d'abord et on reviendra ensuite au livre du critique. Pour raconter la vie de ces grands hommes, pour expliquer ou exalter leurs œuvres, il a porté à un point d'heureuse perfection le style que nous lui connaissions par telles nouvelles, telles études d'art, clair, pur, imagé souvent, vigoureux toujours; on trouvera à le lire un plaisir qui n'est point banal dans les œuvres de cet ordre. On trouvera aussi et constamment à apprendre. M. Gauthiez rappelle dans sa préface le mot de Michelet : « Ce sont là des entretiens qui fortifient ». Le mot s'applique très bien à son livre.

Et ce livre enfin plaît, retient par le reflet qu'il nous offre de ces esprits du XVIe siècle dans un esprit du nôtre. En dernière analyse, et ceux qui le nient manquent assurément de franchise, c'est à nous-même que nous pensons, tout au fond peut-être dans chacune de nos lectures : c'est, auprès des écrivains de tous les temps, l'étude qui nous attire, de nos besoins, de nos inquiétudes, de nos misères : c'est l'explication, c'est le remède qui nous séduit. Ne sommes-nous pas excusables? Tous ces soucis ne doivent-ils pas disparaître avec chacun de nous? Nous n'avons, après tout, pour nous occuper de nous-mêmes, que notre courte vie.

LOUIS DELZONS.

# EUGÈNE DEVÉRIA

## ET SON JOURNAL INÉDIT

Il est une curieuse figure d'artiste, type véritablement caractéristique de cette légendaire génération de 1830, séduisante jusqu'en ses travers, c'est bien celle d'Eugène Devéria, dont la renommée fut si brillante un jour, — un jour qui n'eut pas de lendemain. — Lorsque, il y a une trentaine d'années, l'auteur de la *Naissance d'Henri IV* s'éteignit au fond de la province, le souvenir était déjà bien effacé des enthousiasmes qu'avait suscités l'apparition de ce tableau : pour le public, le peintre était devenu un inconnu. Cet oubli, plus complet encore aujourd'hui que la date mémorable des luttes romantiques s'éloigne davantage dans le passé, est assurément injuste. Au Louvre, dans la grande salle de l'École française moderne, la *Naissance d'Henri IV* fait encore belle et grande figure, et tient toujours son rang à côté des œuvres des contemporains d'Eugène Devéria; ce qui prouve que ceux qui, alors, saluèrent en lui un maître, n'avaient pas tout à fait tort. Et puis, — comme l'a fort bien dit Théophile Gautier, — « on reste par un tableau comme par un livre. Heureux qui a fait un chef-d'œuvre, fût-il unique! » N'est-ce pas le cas d'Eug. Devéria?

Jeune et superbe, il se révéla comme un nouveau Véronèse, avec cette *Naissance d'Henri IV,* à cette époque privilégiée, où

Ingres montrait l'*Apothéose d'Homère;* Ary Scheffer, les *Femmes souliotes;* Louis Boulanger, son *Mazeppa;* Eug. Delacroix, la *Barque du Dante;* Decamps, sa *Patrouille turque;* Bonnington, son *François Ier à Chambord;* Heim, la *Distribution des récompenses;* Court, la *Mort de César,* etc. Encore aujourd'hui que nous sommes devenus plus difficiles sur bien des points, cette vaste composition de la *Naissance d'Henri IV* frappe par ses grandes qualités de tenue et d'ampleur, par sa mise en scène des plus remarquables, par l'habileté extrême avec laquelle les nombreux personnages en sont groupés. L'œuvre est conçue sans hésitation, d'un seul jet, exécutée d'une touche libre, étonnante de sûreté et d'aplomb, dans des tonalités rouges, orangées, jaunes et noires, du plus heureux effet. L'artiste a montré un rare sens du pittoresque et de l'arrangement, un goût particulier pour le chatoiement des riches étoffes, des velours, des soies, des brocarts, pour les ajustements fastueux.

Il faut bien reconnaître, néanmoins, qu'Eug. Devéria, malgré la soudaine notoriété que lui valut cette toile, ne fut qu'un artiste de second rang. Il a suscité un mouvement, il ne l'a pas dirigé, en dépit des apparences. Sans doute, il serait puéril de nier qu'il ait eu une grande part d'influence sur l'art de son temps ; mais cette influence, il n'a su ou n'a pu la conserver. Eug. Delacroix, qui était un artiste d'une toute autre envergure, n'a pas tardé à lui enlever le drapeau des revendications artistiques que ses mains trop débiles n'auraient pu soutenir bien longtemps. Sorti du Cénacle, les préoccupations et les tendances d'Eug. Devéria, — comme, d'ailleurs, celles de ses camarades Louis Boulanger, Célestin Nanteuil, Poterlet et autres, — étaient avant tout littéraires et poétiques. Il marcha délibérément dans la voie tracée par le poète des *Odes et Ballades.* C'est surtout à l'influence de Victor Hugo qu'il dut sa haine des conceptions froides et du convenu, dont l'École classique avait tant abusé, son enthousiasme pour tout ce qui touchait au Moyen-Age et à la Renaissance. Sans idées personnelles bien arrêtées, il est naturel qu'il n'ait pas hésité à s'enrôler sous la bannière romantique, à adopter avec ardeur des idées qui d'ailleurs répondaient merveilleusement à son instinct de coloriste, à son imagination et à cette disposition naturelle à la jeunesse, qui consiste à s'affranchir de toute règle qui lui paraît une barrière gênante et importune. Esprit mobile et indécis, artiste puissant mais inégal, chez lui l'effort ne dura guère ; après

avoir peint la *Naissance d'Henri IV,* il produisit des compositions habilement, ou même spirituellement agencées, mais, à quelques rares exceptions près, d'une conception médiocre et d'une exécution mesquine. Comment eût-il pu, dès lors, être le chef d'école qu'on s'était plu à augurer d'après ce début éclatant? Bientôt les critiques et le public firent expier à l'artiste l'enthousiasme du premier moment. La bienveillance fit place à une sévérité outrée envers Eugène Devéria. A la ferveur des débuts ne tardèrent pas à succéder, chez l'artiste, les découragements et les déceptions. Sa carrière, commencée dans une aurore glorieuse, s'est terminée dans l'ombre d'une longue et triste nuit.

Eugène Devéria a laissé un volumineux journal, qu'il a légué à la bibliothèque de la ville de Pau, et qui forme huit gros volumes manuscrits. A côté d'intéressants et nombreux renseignements sur sa vie et sur sa carrière artistique, cette autobiographie contient un bizarre fatras de considérations sur son existence religieuse, d'élucubrations bibliques ou évangéliques, de sermons prononcés par lui dans les écoles protestantes. Car, vers l'âge de quarante-cinq ans, après une maladie qui avait mis gravement ses jours en danger, Eug. Devéria s'était converti au protestantisme, et, comme tout néophyte, avait apporté, dans les pratiques de sa foi nouvelle, une ferveur extraordinaire. Elle renferme aussi de nombreuses poésies; mais, quoiqu'il se piquât de littérature, bien qu'il connût à merveille les écrivains de son pays et en parlât même en parfaite connaissance de cause, ses prétentions poétiques n'étaient rien moins que justifiées, et les vers qu'il a laissés sont au-dessous du médiocre.

J'étais peintre, pas beaucoup, — déclare-t-il dans son journal; — je ne le suis presque plus. J'ai été, ce me semble, un peu poète, et cela est passé aussi. Ma dégradation comme peintre m'est égale, mais je suis vexé de n'oser plus me montrer au monde comme penseur et poète.

A la date du 22 décembre 1862, nous lisons encore, dans le journal, le passage suivant qui achèvera de nous édifier sur les ambitieuses et outrecuidantes illusions de ce déplorable rimeur :

J'ai fini, aujourd'hui 22 décembre, la copie de ce dernier des psaumes. Il y a trois ans et demi que je les ai commencés aux eaux de Barbotan, après le grand rhumatisme articulaire que j'avais eu à Paris. J'étais seul

là, et sans pensées à moi ; je n'avais aucun sujet utile : je m'avisai d'ouvrir un petit psautier que j'avais dans ma poche et de traduire le psaume CXII, qui me semble un des mieux réussis. Je fis quelques petites portions de *Job,* je pris plaisir à ce travail et, insensiblement, j'avançai dans cette œuvre, croyant encore peu à la possibilité d'aller jusqu'au bout. Cependant, j'y suis arrivé.

J'imagine parfois que le Seigneur a voulu m'aider à faire un petit monument de mon amour pour sa parole. N'est-il pas étrange, au fait, qu'un pauvre petit rimeur comme moi ait entrepris et conduit au terme ce qu'ont ébauché les Racine, les J.-B. Rousseau, qu'un Lamartine ne touche que du bout du doigt, et qu'aurait si bien fait un Victor Hugo s'il eût été chrétien ? Mais non, c'est moi qui ai fait ce grand œuvre !

En dépit de ce cri d'orgueil et des étranges considérations qui le précèdent, c'est bien à tort, hélas ! qu'Eug. Devéria s'est cru poète et qu'il s'est obstiné à versifier malgré Apollon. Dans ce fatras de vers emphatiques, paraphrases de la Bible pour la plupart, il est difficile de trouver un morceau à citer. Nous nous contenterons de reproduire ici ces deux strophes qu'il écrivit, — longtemps après, — en souvenir du triomphe de sa *Naissance d'Henri IV :*

Si j'étais mort alors, j'eusse été pour la France
Un de ses nobles noms rayonnant d'espérance
Dont chaque âge à son gré complète le talent ;
Mes sœurs eussent gardé dans leur âme navrée
Cette gloire sans tache, à jamais délivrée
Des malins souvenirs du critique insolent.

Du sein du grand salon transformé du vieux Louvre,
Lorsque, pour faire place à l'art moderne on couvre
Les chefs-d'œuvre dorés, issus de l'art ancien,
Voilà qu'un nom surgit, s'élève, se déroule,
Et du matin au soir retentit dans la foule :
Et ce nom si bruyant pour un jour... c'est le mien.

On conviendra sans peine que, comme poésie, c'est assez médiocre, et notre appréciation sur le lyrisme des vers de notre peintre ne sera pas taxée d'exagération ni de sévérité. Nous laisserons donc ses vers reposer en paix dans l'oubli que leur réserve le coin poudreux de la bibliothèque de Pau, où ils sont enfouis. Dans le journal d'Eug. Devéria, nous nous contenterons de relever les souvenirs intéressants, qui se rapportent à sa carrière artistique, et les renseignements qui font connaître sa vie d'artiste, à peu près oubliée aujourd'hui, sinon ignorée, du moins pour sa plus longue période.

Notons, en passant et pour ne plus revenir sur ce détail d'ailleurs négligeable, que chez Eug. Devéria, l'homme politique était à la hauteur du poète. Le journal est là pour nous éclairer sur ce point :

8 juillet 1848. — J'ai été carbonaro, tout comme un autre; j'avais seize ou dix-huit ans. Mais ci-après j'ai reconnu que ces rêves étaient tout au moins intempestifs... J'étais donc royaliste à la chute de Charles X, quoique je n'aimasse pas le roi. Je l'étais encore à la chute de Louis-Philippe, et, cette fois, j'aimais l'homme, ce qui ne m'empêchait pas de juger sévèrement le roi. J'étais royaliste quand la France accepta la République. Le temps des rois est passé, et je suis devenu républicain comme on le voit, républicain de la semaine suivante...

N'alla-t-il pas, le grand naïf, jusqu'à écrire au général Cavaignac, en 1848, une longue lettre pour l'inviter à se mettre « à l'abri du rocher des siècles (?) ». Comprenne qui pourra. Cavaignac a-t-il jamais lu cette longue épître, remplie d'ailleurs de bonnes intentions, mais écrite dans une langue aussi bizarre et un style non moins étrange?

---

La famille Devéria est originaire du Comtat-Venaissin, ou plus probablement d'Italie, d'où elle vint s'établir à Avignon, lors de la translation du Saint-Siège, de Rome dans cette dernière ville. Le premier membre de la famille dont on puisse constater l'existence est un certain Jacques Yveraci ou Yveria, qui, en 1427, exécuta quatre bannières pour la ville, deux pour les processions générales, et deux pour le brigandin de la cité. Ce nom d'Yveria se transforma plus tard en Yvériac, Divériac, et enfin devint Devéria.

Le grand-père d'Eug. Devéria naquit à Avignon. Il habitait une maison qu'il vendit plus tard pour aller s'établir à Montpellier. Il était charpentier et eut de nombreux enfants dont le dernier, François-Marie, entra dans l'administration de la Marine, où il atteignit le grade de commissaire; à ce titre, il assista à la bataille de Trafalgar. A l'âge de vingt-six ans, il épousa une jeune créole de Saint-Domingue, Désirée Chaumont, d'une rare beauté et appartenant à une famille fort riche, bientôt complètement ruinée par la révolte des noirs, si bien que le gendre fut obligé de recevoir chez lui sa belle-mère absolument sans ressources et dénuée de tout.

La famille Devéria, en plus du père, de la mère et de la grand'

mère, se composait de six enfants : Achille, Eugène, un autre fils, Théodule, qui tout jeune s'embarqua pour les Indes et s'y établit sans esprit de retour, et trois filles, Désirée, Octavie et Laure; une quatrième fille, Louise, était morte à peine âgée de deux ans. La plus jeune, Laure, fit de la peinture de fleurs et non sans talent; ses sœurs, moins bien douées, dirigeaient la maison.

En 1815, le père Devéria perdit la place qu'il occupait au ministère de la Marine, ce qui mit la famille dans une gêne extrême. La maison qu'elle habitait à Paris, rue de l'Ouest, était bien à elle, mais la plus grande partie du prix restait encore due. C'est alors que l'aîné des enfants, Achille, qui avait étudié le dessin et la peinture dans l'atelier de Girodet, et la lithographie chez le peintre Laffitte, dessinateur du Cabinet du roi Louis XVIII, commença à subvenir aux besoins des siens. Quoique fort jeune puisqu'il avait 16 ans à peine, par son talent de lithographe il faisait vivre toute la famille. Chacune de ses planches lui était payée 100 francs, prix très rémunérateur à cette époque. Quelques années plus tard, le père de famille rentra au ministère et fut attaché aux archives de la Marine à Versailles, ce qui ramena l'aisance dans la maison.

Eugène était né à Paris le 22 avril 1805. Mis en nourrice chez une femme Thomas, dont le mari faisait partie d'une compagnie de Vétérans, il passa sa première enfance dans ce ménage qui logea successivement à la caserne de la Madeleine et à celle des Petits-Pères. Il ne rentra chez les siens qu'assez tard, après avoir déjà fréquenté une petite école primaire. Alors placé successivement dans deux institutions, il ne se montra pas plus brillant élève dans l'une que dans l'autre et ne s'y distingua que par sa paresse et son insubordination. En désespoir de cause, son frère Achille, qui déjà venait en aide à la famille par ses dessins et ses lithographies très appréciés du public, le prit dans son atelier. Ses débuts ne semblent pas avoir été bien satisfaisants, si l'on en croit son journal : « Je n'avais ni grandes dispositions, ni amour véritable pour le travail. Cet amour ne se développa pour moi qu'avec le talent. » Ne se contentant pas des leçons qu'il donnait à son frère, Achille l'envoya dans l'atelier de Girodet, qu'il avait fréquenté lui-même quelque temps. Mais il l'y laissa peu et le fit entrer à l'École des Beaux-Arts, où il étudia sous la direction de Lethière. L'enseignement de ce dernier était conforme aux tradi-

tions académiques, semblable en cela à celui donné dans les autres ateliers de l'époque, par David, Guérin, Vincent, Regnault, Girodet. A l'École des Beaux-Arts, Eug. Devéria concourut plusieurs années de suite pour le prix de Rome, mais sans le moindre succès, puisqu'il n'obtint même pas d'entrer en loge. A 17 ans, il produisit sa première composition, le *Vieux Sergent,* dont l'idée lui était venue en entendant fredonner les vers de Béranger :

Près du rouet de sa fille chérie,
Le vieux sergent se distrait de ses maux,
Et d'une main que la balle a meurtrie
Berce en riant deux petits-fils jumeaux.

Qu'est devenu ce tableau de sa prime jeunesse? Nous l'ignorons. Mais n'est-il pas curieux de voir notre futur peintre romantique, dès ses premiers tâtonnements, emprunter ses inspirations aux vers de l'auteur du *Dieu des bonnes gens?* Vers cette époque, il exécuta un nombre considérable de copies d'après les maîtres du Louvre. Pour aller plus vite en besogne et ne pas perdre de temps dans la mise en place, il achetait, chez son marchand de couleurs, des feuilles de papier préparé sur lesquelles étaient lithographiées au trait les compositions qu'il s'agissait de reproduire. Nous connaissons de lui certaines copies, faites sur ces esquisses, une entre autres des *Noces de Cana* de Véronèse, bien entendu dans des proportions fort réduites.

C'est en 1824 qu'Eug. Devéria exposa pour la première fois au Salon. Son envoi se composait de toiles appartenant à tous les genres : la *Vierge allaitant l'enfant Jésus, Une femme en prison, Un militaire pansé par une Sœur de charité, Une scène de famine pendant le règne d'Henri IV, Un philosophe,* composées probablement la plupart par son frère Achille, et deux portraits, dont l'un, celui du libraire Ladvocat représenté en pied, debout, tenant de la main droite un volume, ne passa pas tout à fait inaperçu.

Voulant entreprendre une grande composition et ne trouvant pas dans la maison familiale une pièce assez grande pour pouvoir s'y installer, Eug. Devéria loua en 1825, de compte à demi avec son camarade Louis Boulanger, un vaste atelier rue de l'Ouest, à deux pas de son domicile, dans une maison appartenant au sculpteur Petitot. C'est là qu'il peignit la *Naissance d'Henri IV,* pendant que Louis Boulanger exécutait à ses côtés son *Supplice de Mazeppa.* Ce n'est pas sans difficultés que les deux artistes arrivèrent au

bout de leur tâche; car, se trouvant à court d'argent, dans l'impossibilité de payer les modèles, le marchand de couleurs, le loyer de l'atelier, ils furent obligés de peindre nombre de petits tableaux et de portraits à bas prix pour se créer quelques ressources. Eug. Devéria travaillait encore à son tableau quand on vint le lui enlever pour le transporter au Salon. Les dimensions de la toile empêchèrent de la faire passer par la porte de l'atelier et par l'escalier : on dut la rouler, la descendre par la fenêtre et la remettre sur châssis dans la rue. Notre jeune artiste était si dénué d'argent qu'en guise de cadre, il avait été réduit à y faire mettre des bordures de bois peintes en jaune. L'administration des Beaux-Arts lui fit demander l'autorisation de remplacer cet étrange cadre par un cadre en or, ce qui, bien entendu, fut accepté avec joie par le peintre.

Tout le monde connaît le sujet choisi par l'artiste : les gentilshommes et le peuple sont admis dans la chambre de la reine, étendue sur son lit, tandis qu'Henri de Navarre élève son petit-fils dans ses bras et demande quel nom il faut lui donner. Dans l'esquisse primitive, le fou du premier plan, qui caresse un lévrier, n'existait pas : c'est un matin, en arrivant à l'atelier, qu'un paquet de couleur, résidu de palette, étendu sur une vieille toile et vu à l'envers, donna à Eug. Devéria l'idée de cette figure.

Au Louvre, la *Naissance d'Henri IV* fut placée dans le Salon Carré, à la place d'honneur, en face de la *Mort de César,* de Court, que ce dernier avait envoyée de Rome où il était pensionnaire de l'Académie. Le jour de l'ouverture de l'exposition était attendu par Eug. Devéria et son frère Achille avec grande émotion; mais laissons-lui la parole :

Achille ne put y aller qu'à midi. Il n'osait pas y aller; il craignait que ses prévisions favorables ne se réalisassent pas. Je l'attendis : c'était notre tableau, quoiqu'il portât mon nom seul, et c'était avec lui que je voulais le voir. Nous montâmes le grand escalier (c'était jour réservé, et, sous Charles X, jour d'aristocratie). Aussitôt que du petit salon nous aperçûmes le tableau, qui était le premier en vue, Achille ne donna qu'un coup d'œil et me dit : « C'est un bon tableau ». C'est un moment si fatal que ce grand jour de l'exposition! que de chutes ont répondu aux espérances raisonnables de l'atelier! Pour cette fois, ce fut le succès le plus étonnant que l'on puisse imaginer. Il y avait déjà deux heures que le cœur de papa débordait de joie; ce n'était qu'une voix de louanges et, aussitôt que j'entrai dans cette foule de luxe, nous devinmes tous les

trois le sujet des éloges les plus flatteurs. Et, de fait, nous y étions tous les trois pour quelque chose. On applaudissait mon père pour avoir de tels fils, et ceux qui savaient qu'Achille était mon maître, nous applaudissaient d'avoir ainsi réussi dans cette œuvre où s'étaient si bien mêlées nos deux intelligences. Mes anciens camarades, laissés derrière à une immense distance, n'hésitaient pas à affermir d'une main amie le laurier que le public posait sur mon front; la noblesse, le duc de Fitz-James en tête, touchée du sujet autant que de la peinture, s'abaissait volontiers au niveau du jeune artiste de 22 ans, et, ainsi, nous savourâmes tous trois, pendant quatre heures, un succès d'autant plus enivrant qu'il était inattendu.

Comme vient de le dire Eug. Devéria lui-même, son succès fut immense. L'enthousiasme suscité ne peut être décrit; il alla jusqu'au délire, jusqu'à la folie. Les anciens camarades du triomphateur, « un beau matin, après un discours bien senti en son honneur, sacrifièrent impitoyablement leurs dieux », raconte Jean Gigoux dans ses *Causeries sur les artistes de mon temps :* « Ils prirent tous les antiques de l'atelier et les jetèrent dans la rue en piétinant dessus pour les briser. Bonsoir à la Vénus de Médicis, aux bustes de Caracalla, de Lucius Verus et *tutti quanti...* »

Le tableau fut aussitôt acheté 6.000 francs par la Liste civile pour être placé au Luxembourg, par les soins du directeur des Musées royaux, le comte de Forbin-Janson qui, en même temps, en commandait une répétition à l'auteur, au prix de 10.000 francs, pour l'envoyer à la ville de Pau. Cette copie, exécutée pour la plus grande partie par Achille Devéria, fut donc, dès son achèvement, envoyée dans la patrie d'Henri IV. La municipalité paloise, la trouvant de dimensions trop grandes pour être exposée dans les salles de la mairie, la déposa tout simplement et sans plus de cérémonie dans les greniers municipaux, non pas même roulée et enveloppée avec plus ou moins de soin, mais tout uniment pliée comme une étoffe sur une large planche dont les coins endommagèrent sérieusement la peinture. Lors de la création du musée de la ville, en 1864, on alla la retirer des combles où elle achevait de se détériorer, et Eug. Devéria qui alors habitait Pau, comme nous le verrons plus loin, restaura son œuvre qui en avait le plus grand besoin.

Cette exposition de 1827 fut mémorable entre toutes. Ingres y montra l'*Apothéose d'Homère;* Eug. Delacroix, la *Mort de Sardana-*

*pale;* Court, la *Mort de César;* Louis Boulanger, le *Supplice de Mazeppa.* Le moment était solennel : c'était la lutte ouverte entre classiques et romantiques. Au moment le plus aigu de la querelle, Eug. Devéria arriva avec la *Naissance d'Henri IV.* L'artiste avait pris un parti mixte, de juste milieu, qui fit obtenir à son ouvrage tous les suffrages. Quoi qu'on en ait pu dire, elle plut et devait plaire aux deux camps : aux romantiques, par la mise en scène, la couleur locale et le pittoresque brillant; aux classiques, par l'habileté du rendu, l'expression vraie des physionomies, le dessin juste et exact; et puis, pour ces derniers, l'auteur était quelqu'un, non pas à mettre en parallèle, mais à opposer à Delacroix.

Le tableau était loin cependant d'être sans défaut. On peut critiquer le maniérisme de certaines figures. Mais il rachète ce défaut par de sérieuses et rares qualités d'arrangement et par une entente curieuse du groupement des personnages. L'imitation et les réminiscences de Paul Véronèse, dont le peintre s'est, pour ainsi dire, proclamé là le docile élève, sont indéniables et frappent les yeux. Comme le maître vénitien, il n'a guère cherché au-delà de la gaîté de l'ensemble et du plaisir des yeux. Mais, pour imiter de cette façon, il faut un « talent singulièrement souple et varié », comme l'a dit Théophile Gautier. Quoique d'une coloration un peu superficielle peut-être, l'œuvre est exécutée sans effort, avec une sûreté et une aisance où se révèle le tempérament d'un peintre de race. Ce fut incontestablement une des meilleures productions artistiques du temps.

L'Institut, qui était alors chargé de décerner les récompenses, ne jugea pas la *Naissance d'Henri IV* digne d'en recevoir une. Froissé de ce qu'il considérait comme un déni de justice, Eug. Devéria, qui jusque-là n'avait pas très résolument pris parti entre les deux camps, devint d'emblée l'un des chefs de l'école nouvelle, qui le revendiquait comme l'un des siens. Du jour au lendemain, son atelier devint le quartier général où les troupes romantiques prenaient le mot d'ordre avant de s'élancer à l'assaut des vieilles bastilles classiques.

A ce même Salon de 1827, outre la *Naissance d'Henri IV,* Eug. Devéria exposa plusieurs tableaux de moindre importance, entre autres : la *Lecture de la sentence de Marie Stuart,* lithographiée par son frère Achille, et achetée par le duc de Fitz-James, composition « froide et sans drame, sans cependant être un mauvais tableau »,

au dire de Jal; la *Côte des deux amants,* qui était décidément un mauvais tableau, et un *Marco Botzaris rentrant à Missolonghi et donnant aux malheureux affamés les ornements de ses armes et la ceinture renfermant son argent.* Cette dernière toile était un simple tableau de circonstance, brossé sans l'émotion qui avait fait naître le *Massacre de Scio* de Delacroix et les *Femmes souliotes* d'Ary Scheffer. D'ailleurs, à Eug. Devéria manquait totalement le sens dramatique nécessaire pour s'attaquer à de pareils sujets; suivant l'appréciation d'un critique d'alors, « une femme suppliante, un joli ton local, voilà à peu près tout ce qu'on doit louer dans ce tableau ».

En ces années 1827 à 1833, les plus brillantes de la carrière d'Eug. Devéria, il demeurait avec toute sa famille dans cette maison de la rue de l'Ouest, cachée au fond des jardins verdoyants, dont nous avons déjà parlé; maison hospitalière s'il en fut, où l'hôte qui survenait était toujours le bienvenu. L'été, on passait les soirées dans le jardin ombreux et parfumé; l'hiver, on se réunissait autour du piano où Laure Devéria chantait des airs de sa composition et, dès que l'on était en nombre, on improvisait un quadrille. La grand'mère, « aussi jeune d'esprit et de cœur que ses petits-enfants », souriait de cette franche gaîté dont elle prenait sa part, tandis que la mère, « personne indolente et endormie, immobile dans son grand fauteuil de velours grenat, ayant toujours, hiver comme été, une camisole et un jupon de piqué blanc et sur la tête un fichu de mousseline blanche posé à la créole », dont « tout le mouvement était de faire quelques points d'une broderie qu'elle ne finissait jamais et de grignoter des bonbons », avait « l'air d'un paquet de neige ». Impossible d'énumérer tous les habitués de la maison qui étaient légion. Contentons-nous de citer les plus marquants: d'abord, Louis Boulanger, le camarade d'Eug. Devéria dont il partageait l'atelier comme nous le savons; Eugène Delacroix, Fontenay, David d'Angers qui modela les médaillons de toute la famille; Gustave Planche, Alfred de Musset qui y déclama bien souvent des vers, et son frère Paul, Pacini, Chenavard, Plantade, Amaury Duval qui appartenait cependant par ses tendances d'art à une école tout opposée; Victor Hugo, son frère Abel, Petrus Borel, que l'on appelait « le maître » et qui dessina quelque temps sous la direction des frères Devéria; Jules

Vabre, l'architecte qui devait écrire un *Essai sur l'incommodité des commodes,* livre célèbre qui ne vit jamais le jour[1] ; Théophile Gautier et son inséparable ami le doux Gérard de Nerval, Edgard Quinet, Édouard Charton, qui devait bientôt fonder le *Magasin pittoresque;* Célestin Nanteuil, célèbre surtout par sa longue taille qui n'en finissait pas; le baron Larrey, Sainte-Beuve, qui n'était encore alors que Joseph Delorme; Henriquel-Dupont, Alfred de Vigny, Maquet, *Augustus Mac-Keat,* comme il se faisait appeler; Joseph Bouchardy, dit « Cœur de Salpêtre », qui alors apprenait la gravure à la manière noire sous la direction de l'Anglais Reynolds, et dont Théophile Gautier plus tard vit jouer le *Sonneur de Saint-Paul* dans une bourgade d'Andalousie ; Philadelphe O'Neddy, M. Dondey, Ch. Nodier et sa fille, Lassailly, le doux Lassailly; Jehan Duseigneur, le truculent sculpteur qui portait les cheveux séparés par deux raies sur les tempes et relevés en pointe au-dessus du front, comme la flamme qui couronne les Génies; Listz, tout jeune alors et déjà éblouissant virtuose; Marie Dorval, Mélanie Waldor, la grasse Eugénie de Foa, M^me^ Prévost dans tout l'éclat de sa fulgurante beauté... et tant d'autres !

C'est vers cette époque, un soir sous les arcades de l'Odéon où l'on représentait avec un éclatant succès le *Freyschütz,* qu'en attendant l'ouverture des bureaux, Victor Hugo avait fait la connaissance d'Achille Devéria, venu, comme lui, pour applaudir Weber. La connaissance ébauchée sous le péristyle du théâtre se transforma vite en bonne amitié. Achille présenta à son nouvel ami son frère Eugène et son élève Louis Boulanger, et tous trois devinrent les habituels commensaux du poète. Les dîners de la rue de Vaugirard, qu'habitait alors Victor Hugo, étaient du reste, s'il s'en faut rapporter à l'auteur de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie,*

[1] Petrus Borel apostrophait ainsi l'auteur dans une de ses poésies :

De bonne foi, Jules Vabre,
Compagnon miraculeux,
Aux regards méticuleux
Des bourgeois au menton glabre
Devons-nous sembler follet,
Dans ce monde où tout se range,
Devons-nous sembler étrange,
Nous, faisant ce qui nous plaît !

(*Rapsodies.*)

fort simples, composés comme plat de résistance d'une omelette que l'on arrosait de rhum et que l'on tentait en vain de faire flamber. La gaîté suppléait à ce qui manquait d'autre part.

Depuis lors, Eug. Devéria et son frère firent partie du Cénacle. Ils ne manquèrent aucune solennité littéraire. Avec leurs élèves, ils étaient au premier rang du parterre, lors de la première représentation d'*Hernani,* où ils brisèrent un nombre respectable de banquettes. Ils assistèrent à la fameuse lecture de *Marion Delorme,* chez Victor Hugo, en compagnie d'Eugène Delacroix, Musset, Vigny, Balzac, Villemain, Bertin, Mérimée, Sainte-Beuve, Boulanger, Frédéric Soulié, Émile et Frédéric Deschamps, etc. Les deux Devéria faisaient également partie bien entendu du petit cénacle qui tenait ses assises rue du Doyenné, chez Théophile Gautier, dont le modeste appartement était orné de dessins et de croquis des deux frères et de médaillons en plâtre modelés par Jehan Duseigneur d'après les principaux habitués du lieu. A cette époque, Eug. Devéria, dans tout l'éclat de son triomphe et de sa jeunesse, était un grand et svelte garçon à la taille cambrée et à la démarche victorieuse. Il portait les cheveux coupés ras, les moustaches relevées en crocs et la barbiche pointue comme un mignon d'Henri III ou un raffiné de Louis XIII. Ses vêtements de velours ajustés à la taille, un court manteau espagnol sur les épaules, la tête abritée sous un ample feutre insolemment incliné sur l'oreille, il affichait une tenue truculente par horreur du convenu. Avec Victor Hugo, Eugène et Achille Devéria furent les habitués du cabaret de la mère Suguet, situé du côté de Vanves. Là se retrouvaient tous les membres du Cénacle, David d'Angers, Charlet, Louis Boulanger, l'architecte Robelin, etc., qui se donnaient rendez-vous sous ses tonnelles garnies de vigne vierge. Puis ils abandonnèrent cette guinguette et avec Théophile Gautier ils fréquentèrent l'*Albergo* de Graziano, ce cuisinier napolitain qui, en ces temps préhistoriques, perchait aux alentours de l'Arc-de-Triomphe. Eug. Devéria était encore un des habitués du salon de Pradier où il se rencontrait avec les deux Roqueplan, Alphonse Karr, etc. C'est lui qui présenta chez le sculpteur le chansonnier Frédéric de Courcy, bien oublié aujourd'hui, qui fit pourtant de fort jolies pièces pleines de gaîté et de finesse et fut le collaborateur de Jouy pour le libretto du *Guillaume Tell* de Rossini.

Après son triomphe de la *Naissance d'Henri IV,* Eug. Devéria

demeura quelque temps sous sa tente. Survint la révolution de Juillet qui, au point de vue social et politique, le laissa froid. Le nouveau régime s'affirma désireux d'encourager les arts, et Louis-Philippe résolut de fonder le musée historique de Versailles. Des concours furent ouverts à cet effet. Delacroix y prit part avec la superbe esquisse du *Boissy d'Anglas,* P. Chenavard, avec celle du *Mirabeau,* d'un dessin très original, Eug. Devéria avec celle du *Serment du 9 Août,* supérieure de beaucoup, d'après Gustave Planche, aux envois de tous ses concurrents. Notre peintre exposa cette esquisse au Salon de 1831, avec la *Mort de Jeanne d'Arc,* une *Scène de la Fronde,* un *Bal donné par le duc d'Orléans à Christian VII, roi de Danemarck, au Palais-Royal, en 1768,* et un *Portrait de Mme Prévost,* la célèbre actrice du Théâtre-Français, qui exerça alors une certaine influence sur Eug. Devéria et dont il reproduisit les traits dans le plafond du *Puget,* dont nous parlerons par la suite. Ces différentes toiles sont loin d'être sans mérite. Dans la *Mort de Jeanne d'Arc,* aujourd'hui au musée d'Angers, la composition fort bien agencée est simple et claire, mais la figure principale, celle de la Pucelle, manque de la noblesse et de la grandeur que l'on voudrait trouver dans la représentation de l'héroïne à ce moment suprême. Par contre, le groupe des prélats à droite est superbement rendu, quoique toujours un peu trop décorativement. Une *Scène sous la Fronde,* qui est en réalité un épisode de la vie de Paul de Gondi, le futur cardinal de Retz, et le *Bal donné par le duc d'Orléans au roi de Danemarck* sont trop légèrement traités, peints trop hâtivement, sans les études préalables nécessaires; la coloration en est cependant harmonieuse, mais, il faut bien le reconnaître, le dessin n'en est pas suffisamment cherché.

Avant la chute de Charles X, Eug. Devéria avait été chargé de décorer une des salles du Louvre; on lui avait imposé comme sujet *Le Puget présentant le groupe de Milon de Crotone à Louis XIV dans les jardins de Versailles, en présence de la reine.* La composition est des plus heureuses; l'attitude et le geste des principaux personnages, du roi et du sculpteur tout particulièrement, sont très justes, très simples et non moins expressifs. Le peintre y a développé à l'aise ses rares qualités de metteur en scène et de coloriste, un peu superficiel et un peu théâtral il est vrai, mais néanmoins charmant. Il y a montré son entente du pittoresque et de l'agencement des groupes; l'exécution en est facile, primesautière,

hardie, peut-être un peu trop libre même et insuffisamment châtiée. L'aspect général cependant manque de solidité, le groupe des grandes dames de la cour, placé à gauche, est tant soit peu maniéré. Une critique que l'on serait encore en droit de faire à cette œuvre, c'est que, bien qu'elle orne un plafond, elle ne plafonne pas, mais on en peut dire autant de l'*Apothéose d'Homère*, d'Ingres. Malgré quelques imperfections, le *Puget* d'Eug. Devéria n'en reste pas moins une des meilleures œuvres de l'artiste. Dans les voussures du plafond, il a représenté les sujets principaux du règne de Louis XIV; aux quatre angles, les plus célèbres ouvrages du Puget.

Le plafond d'Eug. Devéria fut découvert en même temps que ceux exécutés au Louvre également par Alaux, Drolling, Heim et Schnetz, dans les salles voisines. Alaux avait représenté une *Scène de la vie du Poussin;* Drolling, *Un acte du règne de Louis XII;* Heim, la *Renaissance des Arts sous Charles V;* Schnetz, *Charlemagne et Alcuin.* Aucune de ces œuvres n'est certainement de la valeur du *Puget,* qui reste l'un des meilleurs ouvrages d'Eug. Devéria.

Celui-ci figura au Salon de 1833 avec divers tableaux de genre de peu d'importance: le *Lever de la mariée,* le *Premier enfant,* le *Billet doux,* puis avec un *Portrait de femme* à l'aquarelle, entouré d'une couronne de fleurs peinte par sa sœur Laure, et enfin, avec une suite de quatre autres aquarelles représentant *Une faute et ses suites:* l'*Enlèvement,* l'*Abandon,* le *Retour dans la famille,* la *Réparation,* qui nous montrent qu'à un moment donné Eug. Devéria a senti le besoin, comme tant d'autres, de moraliser par la peinture. Heureusement il s'en est tenu à cette tentative; ses compositions ne sont ni bien fortes comme pensée, ni bien neuves surtout. Pardonnons à l'intention qui était excellente; mais en art cela ne suffit pas, et il faut laisser ce genre à l'Anglais Hogarth qui, seul, a pu avec son dessin incisif et cruel, en tirer un parti surprenant.

*(A suivre).* PAUL LAFOND.

# TROP TARD

*Sur terre, au jour le jour, tout se métamorphose,*
*Et Dieu même ne peut rien changer au passé.*
*Le flot succède au flot par le flot effacé,*
*L'homme succède à l'homme, et la chose à la chose.*

*Pourquoi troubler alors la tombe à jamais close*
*Où dort paisiblement mon beau rêve insensé,*
*Et, reprenant l'espoir autrefois caressé,*
*Pour expliquer l'effet analyser la cause ?*

*Vous voudriez en vain revenir sur nos pas :*
*Les printemps disparus ne se revivent pas.*
*Mon cœur était un livre ouvert, il fallait lire!*

*Vous avez trop tardé, le temps est révolu,*
*J'ai changé de chimère et n'ai rien à vous dire,*
*Ayant tourné la page où vous n'avez rien lu.*

FERNAND FOUQUET.

# CHRONIQUE

ENTRE les diverses solennités publiques de l'Institut, la séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts est l'une de celles qui ont le don d'attirer une nombreuse assistance. A l'intétêt qu'offrent, d'une part, l'allocution du président, — dont la sage parole prodigue aux lauréats de salutaires conseils sur la pratique de leur art, — et, d'autre part, l'éloge de l'un des maîtres défunts, ayant fait partie de l'Académie, — prononcé par l'éminent secrétaire perpétuel, et qui est toujours, par la distinction de la forme, par l'élévation des sentiments et l'exacte compréhension du sujet traité, un modèle du genre, — s'ajoute, pour le public, l'attrait de l'exécution, toujours remarquable, par un excellent orchestre et des chanteurs de premier ordre, des productions musicales dues aux jeunes compositeurs de la Villa Medicis. Tout cela justifie amplement l'empressement que l'on met à rechercher les invitations pour cette brillante solennité.

La faveur dont elle jouit auprès du public ne s'est pas démentie cette année. C'est devant une très nombreuse assistance que la séance s'est ouverte, sous la présidence de M. Ambroise Thomas, par l'exécution d'une ouverture dramatique, intitulée *Bérénice,* dont l'auteur est M. Silver, pensionnaire de l'Académie à Rome. Ensuite M. Ambroise Thomas a pris la parole : il a consacré le début de son discours à la mémoire d'un membre de la Compagnie, décédé au cours de l'année, M. Ancelet, membre de la section d'architecture ; puis il a formulé quelques conseils que sa longue expérience, a-t-il dit, lui faisait un devoir d'adresser aux jeunes artistes :

Au risque de provoquer quelques sourires ironiques, au risque de passer pour un « démodé », — démodé, soit ! j'accepte pour ma part le sens véritable de cette épithète dont nous gratifie souvent la jeunesse d'aujourd'hui, — je dis à nos lauréats : Tenez-vous

en garde contre les détracteurs systématiques de nos Écoles, de nos Académies : méfiez-vous de ceux qui prétendent qu'une certaine discipline, que de fortes et patientes études arrêtent l'essor du génie et retardent l'éclosion des talents. Si, à ce sujet, les polémiques passées se sont un peu calmées, n'entendons-nous pas dire encore que l'Académie de France à Rome est une institution surannée ? On nous demande quelquefois aussi, et avec une fausse apparence de logique, pourquoi envoyer nos jeunes lauréats musiciens en Italie ?

Nous les y envoyons passer deux années, non pas quatre années que le règlement impose aux autres pensionnaires ; oui, nous y envoyons aussi nos musiciens, non pour apprendre la technique de leur art, mais pour s'inspirer surtout des splendeurs d'un pays admirable et des chefs-d'œuvre qu'on y découvre à chaque pas.

Pour nous convaincre de l'heureuse influence qu'a exercée et que peut exercer encore l'Italie sur nos compositeurs, citons, entre autres noms illustres, un seul exemple, un exemple fameux : rappelons-nous Mozart qui, tout jeune, alla faire un séjour à Rome pour y étudier les grands maîtres de l'Italie. L'alliance de l'École allemande et de l'École italienne a fait de lui le plus pur, le plus parfait des musiciens.

Supérieur dans tous les genres, Mozart, comme Raphaël, réunissait, en un merveilleux accord, dans une exquise harmonie, le sentiment à la science ; comme Raphaël, il avait la grâce, la noblesse, la grandeur, la passion, toujours inséparables de la suprême beauté.

Ce que je viens de dire de Mozart et de Raphaël, ne peut-il aussi par analogie, s'appliquer à nos jeunes artistes, peintres, sculpteurs, architectes ?

M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel, a donné lecture de la notice sur la vie et les œuvres du sculpteur Chapu, qu'on a lue plus haut.

Les prix décernés par l'Académie ont été proclamés ; en voici la liste :

Grands prix. — Peinture : premier grand prix, M. Antoine-Marc-Gaston Larée. Premier second grand prix, M. Paul-Albert Laurens. Deuxième second grand prix, M. Henri-Jules Guinier.

Sculpture : premier grand prix, M. Hippolyte-Paul-René Roussel. Premier second grand prix, M. Silvain Salières. Deuxième second prix : M. Victor-Joseph-Jean-Ambroise Ségoffin.

Architecture : premier grand prix, M. Auguste-René-Gaston-Antoine Patouillard. Premier second grand prix : M. Eugène-Joseph-Armand Duquesne. Deuxième second prix : M. Tony Garnier.

Composition musicale : premier grand prix, M. Omer Letorey. Premier second grand prix, M. Maximilien-Paul-Marie-Félix d'Ollone.

Prix Leprince : M. Larée, pour la peinture, M. Roussel, pour la sculpture, et M. Patouillard, pour l'architecture.

Prix Alhumbert : MM Pillet et Lavalley.

Prix Deschaumes : M. Henri Blanchard.

Prix Maillé-Latour-Landry : MM. Boverie, statuaire, et Duquesne, architecte.

Prix Bordin : une première médaille à MM. Defrasse et H. Lechat ; une deuxième médaille à M. Clausse ; une troisième médaille à M. Fauré, architecte ; une quatrième médaille à M. H. Havard.

Prix Trémont : MM. Charbonneau, peintre, et Lutz, compositeur de musique.

Prix Georges Lambert : Mmes Colin, Lavidière et MM. Trodoux et Power.

Prix Achille Leclère : M. Félix Debat ; mentions honorables : MM. André Arfvidson et Guillaume Tronchet.

Prix Chartier : M. Georges Alary, compositeur de musique.

Prix Troyon : M. Hugues de Beaumont ; mentions honorables : MM. Charles Mouthon et Francois Cachoud.

Prix Duc : M. Jossot ; mentions honorables : MM. Édouard Bauhain et Charles Wable.

Prix Jean Leclaire : MM. Eugène-Joseph-Armand Duquesne et Henry Hornbostel.

Prix Chaudesaigues : M. Louis-Jean Hulot ; mentions honorables : MM. Joseph-Charles-Marcel Berger, Dumesnil et Poncet.

Fondation Delannoy : M. Patouillard.

Fondation Lusson : M. Duquesne.

Prix Rossini : l'Académie a choisi le poème lyrique : *Aude et Roland*, de MM. Georges Hartmann et Édouard Adenis.

Fondation Cambacérès : MM. Laurens, pour la peinture, et Salières, pour la sculpture.

Fondation Pigny : M. Duquesne.

Prix Desprez : M. Loiseau-Rousseau.

Prix Henri Lehmann : Mlle Élisabeth Sonrel.

Prix Maxime David : Mlle Marie-Louise Chauchefoin.

Fondation Anastasi : M. Metzmacher.

Prix Bailly : M. Laloux.

Prix Houllevigue : M. Nénot.

Fondation Joseph Saintour : M. Pillet.

Fondation Pinette : M. Carraud.

Prix de l'École des Beaux-Arts. — Fondation de Caylus et de la Tour. Le prix de Caylus : MM. Jules-Gustave Besson et Paul-Charles-Alfred Auban. Le prix de la Tour : M. Georges Charbonneau. Grandes médailles d'émulation : MM. Jules-Gustave Besson, Paul-Albert Laurens, Georges Charbonneau, Henri-Jules Guinier, Victor-Joseph-Jean-Ambroise Ségoffin et Eugène-Joseph-Armand Duquesne.

Prix Abel Blouet : M. Eugène-Joseph-Armand Duquesne.

Prix Jay : M. Ferdinand-Julien Froux.

L'exécution de la scène lyrique qui a obtenu, cette année, le grand prix de composition musicale, a terminé la séance. Elle a pour auteur M. Omer Letorey, élève de M. Théodore Dubois, et pour sujet, *Clarisse Harlowe*, tiré par M. Édouard Noël du célèbre roman anglais. Elle était interprêtée par Mme Marcy, MM. Jérôme et Nivette.

L'Académie à procédé à l'élection d'un membre dans la section d'architecture, en remplacement de M. Ancelet, décédé.

Les candidats étaient : MM. Dutert, Guadet, Nénot et Sédille. Après cinq tours de scrutin, M. Nénot a été élu par 19 voix, contre 16 obtenues par M. Guadet.

Le nouvel académicien est l'architecte à qui est confiée la reconstruction de la Sorbonne.

M. Guillaume, directeur de l'Académie de France à Rome, a mandé à la Compagnie que M. Bertone, pensionnaire architecte à la Villa Medicis, après un séjour de cinq mois à Palmyre, où il s'était rendu pour relever les monuments et étudier les ruines de l'ancienne capitale de la Syrie, a mené son entreprise à bonne fin.

---

Le musée du Luxembourg, à l'occasion de l'inauguration du monument de Meissonier érigé dans les jardins du Louvre, est entré en possession de cinq petits bronzes modelés par le peintre et donnés à l'État par sa veuve. Ce sont : une statuette de *Danseuse*, deux *Cavaliers* et deux *Cariatides* pour une cheminée.

Par décret, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est autorisé à accepter le legs d'une statue en bronze pour le musée de Cluny, et celui d'un portrait de femme par Ricard, pour le musée du Louvre, legs de Mlle Goldber.

---

Une fois encore, la direction des Bâtiments civils et Palais nationaux, alternativement ballottée entre le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et celui des Travaux publics, est détachée de celui-ci pour être rattachée à celui-là.

Le décret rendu à ce sujet, en conformité de la décision prise en conseil des ministres, dispose que le directeur des Beaux-Arts est chargé de la direction des Bâtiments civils et Palais nationaux, avec mission de préparer un projet de réorganisation de l'ensemble des services.

---

M. d'Espouy, architecte, grand-prix de Rome, est nommé professeur de dessin ornemental à l'École nationale spéciale des Beaux-Arts, en remplacement de M. Ancelet, décédé.

---

Par arrêté du préfet de la Seine, M. Ralph Brown est nommé inspecteur des Beaux-Arts de la ville de Paris, en remplacement de M. Armand Renaud, décédé. Le même arrêté détache du service des Beaux-Arts et rattache au secrétariat général (bibliothèque et collections historiques) le service des travaux historiques.

Avant de remplir ses nouvelles fonctions, M. Ralph Brown était chef de bureau du service des Beaux-Arts de la ville de Paris. Il était le frère du peintre John-Lewis Brown, mort il y a quelques années.

---

Le Conseil municipal de Paris a décidé la restauration des deux statues en pierre placées au-dessus des arcades reliant la tour Saint-Germain-l'Auxerrois à l'église et à la mairie du premier arrondissement ; celle des groupes en pierre placés sur les plates-formes supérieures de l'église de la Trinité, à la base du campanile.

(Signalons, sur la façade méridionale de l'église Saint-Augustin, une statue de saint dont le masque a totalement disparu sous l'action des intempéries, et dont la restauration ne paraît pas moins urgente.)

Le Conseil a également voté l'installation, dans le square Montholon, du groupe en bronze de feu Auguste Cain, *Aigle et vautour se disputant le cadavre d'un ours,* légué à la ville de Paris par le regretté statuaire.

---

On a inauguré, au Louvre, dans le jardin de l'Infante, un monument élevé en l'honneur du peintre Meissonier. C'est une statue en marbre,

où Meissonier est représenté revêtu d'une ample robe de chambre, assis dans un fauteuil, la tête appuyée sur la main droite, en une attitude méditative, tandis que la main gauche tient la palette. Le sculpteur Antonin Mercié, qui l'a exécutée, a tiré un heureux parti de cette attitude, qui était, dit-on, familière au célèbre peintre militaire, pour donner de l'ampleur au personnage, pour l'héroïser en quelque sorte : on sait que Meissonier était de petite taille, et que chez lui le contraste de la tête aux cheveux en broussaille et à l'abondante barbe de fleuve avec sa courte stature donnait à sa personne une allure assez étrange et très particulière, que M. Frémiet a admirablement rendue dans le bronze inauguré l'an dernier à Poissy. Le marbre de M. Mercié a transfiguré le peintre ; l'œuvre est, au demeurant, d'un grand caractère.

Tour à tour, MM. Ambroise Thomas, Bonnat, Ch. Garnier, de Vriendt, Poincaré ont pris la parole pour faire l'éloge de Meissonier et célébrer à l'envi ses rares qualités de peintre. Détachons du discours de M. Bonnat le passage suivant, qui donne de curieuses indications sur la genèse des œuvres les plus vantées de Meissonier, celles où il s'attachait à faire revivre l'épopée impériale :

... Jusqu'au milieu de sa vie, il s'était contenté de cette virtuosité pénétrante à laquelle le rêve, l'idéal avaient toutefois été à peu près étrangers. Il sentit qu'il devait monter plus haut, qu'il fallait entreprendre une œuvre hors ligne, l'œuvre de sa vie. Et, poussé par ce sentiment, désireux de donner essor à la vie intérieure qui débordait en lui, il résolut de reproduire des pages héroïques de notre histoire, de rendre réelle à nos yeux la grande épopée napoléonienne. Était-ce pressentiment ? Avait-il deviné qu'un jour viendrait où, devant nos malheurs, il faudrait rappeler à l'étranger, qui semblait l'oublier, que le drapeau de la France avait naguère couvert l'Europe de son ombre glorieuse ? Quoi qu'il en soit, toujours est-il que le jour où cette idée se fut bien emparée de son esprit et qu'il en entrevit la réalisation, il se mit à l'œuvre avec une énergie sans pareille, avec une volonté devant laquelle tout devait céder, ne reculant devant aucun obstacle, devant aucune fatigue, devant aucun sacrifice.

Les hommes du métier qui m'entourent connaissent les procédés ingénieux qu'il sut mettre en jeu, qu'il sut inventer avec une persévérance infinie, le courage qu'il dut déployer pour atteindre le but. Pour l'atteindre plus sûrement, il résolut de vivre dans le milieu qu'il entrevoyait. Il s'entoura de sabres, de cuirasses, de casques, de harnais de guerre. Il eut son cheval blanc, sa redingote grise. Et sous un effort admirable, avec une chaleur incomparable, il se mit à peindre ces études merveilleuses, dont la moindre est un pur chef-d'œuvre ; ces études, où une tête, un bras, une jambe de cheval, un casque, prennent une importance imprévue et sont rendus avec un amour de la forme, une fermeté de dessin d'une puissance irrésistible. Et alors, ainsi armé, pareil à ces glorieux soldats dont les mémoires récents nous ont retracé les exploits légendaires, un souffle généreux s'empare de lui. Il a son épopée, le grand peintre, lui aussi. Il la vit. Et il acclame l'empereur impassible en se raidissant sur son cheval haletant. Et il gonfle les veines de son cou en lançant des hourras frénétiques. Et il voit l'empereur ! Que dis-je ? il revêt la redingote grise et, ainsi costumé, campé devant une glace, il retrace sa propre image... Et, miracle, c'est l'empereur lui-même qui renaît sous son pinceau.

La cérémonie s'est terminée par une pièce de vers de circonstance, *Hommage à Meissonier*, par M. Jean Aicard, dite par M. Mounet, de la Comédie-Française.

---

Fontainebleau est une des nombreuses villes qui ont tenu à consacrer par un monument le souvenir du président Carnot. Pour elle ce souvenir se rattache à la période de villégiature que le regretté président venait passer, chaque année, au palais.

C'est au sculpteur Peynot qu'a été confiée l'exécution du monument, qui est formé d'un soubassement circulaire, surmonté d'une pyramide quadrangulaire, sur laquelle s'élève le buste en bronze de Carnot, auprès d'une couronne de roses et de cyprès, traversée par une palme. Sur la face antérieure, une figure de femme en deuil, représentant la France, effeuille des fleurs sur le socle et incline le drapeau national.

L'inauguration a eu lieu en présence de M. Félix Faure, président de la République. Après maints discours de circonstance, une poésie de M. Armand Silvestre a été dite par M. Silvain, de la Comédie-Française. Voici quelques strophes de ces vers harmonieux, où l'émotion du poète s'allie aux plus nobles sentiments :

Salut, mort glorieux qu'un deuil immortel pleure,
Toi qui portais un cœur de héros et d'enfant,
Fort et pur, que la mort nous a pris avant l'heure,
Mais que l'amour de tous contre l'oubli défend!

Comme la sève au cœur des grands blés et des arbres
Jaillis du sol de France et montant vers les cieux,
On voit couler le bronze et s'élever les marbres
Où la gloire a creusé ton nom silencieux.

C'est la gloire partout qui sur tes pas se dresse!
Mais ici, dans ces lieux longtemps de toi chéris,
A ton grand souvenir se mêle une tendresse
Qui réveille les pleurs qu'on avait cru taris.

Ce palais dont tu fis tous les ans ta demeure,
Ces bois où tu passais tous les automnes d'or,
Ces rocs où tu t'assis en ces lieux : tout te pleure,
Et comme impatient semble t'attendre encor!

Tu ne reviendras plus; ton deuil sous ces ombrages
Attendra seul l'hiver sur ton morne chemin ;
On ne te verra plus ranimer les courages,
Consoler les souffrants et tendre à tous ta main.

Tu ne reviendras plus, ami! car tu nous restes!
Dans le bronze insensible un souffle a palpité
Et notre amour lui fait, vainqueur des sorts funestes,
Une âme de lumière et d'immortalité.

---

Les Lyonnais ont tenu à honneur de consacrer dans leur ville, par un monument, le souvenir de leur compatriote, le poète Joséphin Soulary. La solennité d'inauguration a été surtout une fête littéraire dont presque tous les frais ont été faits par un remarquable discours de M. Eugène Manuel, où sont finement analysées l'extrême délicatesse de l'art de Soulary et sa prodigieuse virtuosité :

... Quel maître a surpassé Soulary dans ces innombrables métamorphoses du sonnet ? La révélation faite par Janin des deux pièces célèbres (*Rêves ambitieux* et les *Deux cortèges*), qu'on a partout reproduites ou citées a fait tort au poète, comme il arrive souvent, par une publicité répétée, mais exclusive. C'est le péril des anthologies, mortelles à tout ce qu'elles ne propagent point.

Par bonheur, Soulary s'est fait lire, et alors quel étonnement ! Que n'a-t-il pas fait entrer dans l'étroite prison, depuis ses chers paysages du Bugey jusqu'aux rêves philosophiques des *Éphémères* et des *Papillons noirs ;* depuis les grâces spirituelles de ses *Mignardises* et de ses *Pastels* jusqu'aux étranges impressions qui se dégagent de l'*Hydre aux sept têtes* ou de la plupart des sonnets de sa *Chasse aux mouches d'or !* Ses visions et ses souvenirs, ses amours et ses colères, ses ironies et ses doutes, tous les combats de sa pensée troublée, toutes les tendresses de son âme compatissante, les plus navrantes mélancolies et les plus folles boutades ; il a tout versé dans ces flacons d'un si transparent cristal, si artistement taillés, remplis par lui des plus subtils parfums, des plus pénétrantes essences. Sainte-Beuve comparait déjà les *Figulines* aux merveilles que le musée Campana exposait dans les vitrines du Louvre ; nous songeons, nous, aux délicates statuettes de Tanagra, aux coupes ciselées des orfèvres de la Renaissance, aux fines peintures des émaux cloisonnés, aux intailles et aux camées de l'art antique ; ou bien encore, pour les plus légères et les plus ailées de ces petites pièces, à des oisillons d'espèce la plus rare, gazouillant dans la cage d'or du sonnet ! Même après des essais de plus longue haleine, même après cette double tentative vers le théâtre, dont on sait l'histoire, il revenait à ses sonnets aimés, comme il revenait à son petit nid au bord du Rhône ; il ne pouvait renoncer à faire de ces courts poèmes les échos de ses joies et de ses douleurs ; et, quand les papillons noirs voltigeaient par trop obstinément autour de sa pensée, la colombe d'Anacréon voletait vers lui et lui arrachait les feuillets désespérés.

Ce poète concentré en lui-même, étranger à la politique, en apparence indifférent aux intérêts qui se disputent le monde, était-ce un artiste à froid, un égoïste fermant les yeux aux misères d'autrui, s'amusant de son art merveilleux et glacé ? Vous tous qui m'écoutez, messieurs, avec une si indulgente patience, vous savez bien le contraire ! Il a connu, il a traduit toutes les tristesses humaines. Ce qu'il a enserré dans les liens étroits de ses impeccables poèmes, ce sont, le plus souvent, les émotions d'une âme endolorie par le mal des autres...

Même dans le volume des *Rimes ironiques,* où il semble qu'il ait voulu, sous d'autres formes que le sonnet, répandre toutes les amertumes de sa vieillesse, ne devine-t-on pas dans chaque moquerie une larme, un regret, une tendresse de cœur qui se trahit en plein scepticisme ? Et, quand la guerre éclata, trompant ses rêves utopiques, n'a-t-il pas eu, comme Laprade, des accents d'un patriotisme exalté ? Le grenadier du 68e de ligne ne s'est-il pes retrouvé soldat ou franc-tireur ? Et, si sa plume s'est irritée souvent contre les hommes, — et les femmes, — s'il a jugé la vie souvent bien lourde et la lutte bien stérile, quelles contradictions consolantes dans ses actes ! Quelle charité discrète ! Comme il a menti à ses théories ! Tous les misérables, toutes les infidèles, comme sa haine les aimait ! Comme il plaignait, comme il servait tous ceux qu'il paraissait poursuivre de son dédain ! Ce railleur était bon, et les jeux de son esprit n'ont jamais fait tort à sa générosité native...

Le poète, toujours jeune, s'attristait de vieillir ; il souffrait d'avoir « la neige au front et le printemps dans l'âme ! » Pourquoi eût-il un instant, lui aussi, son « rêve ambitieux » ? On l'y poussait imprudemment. Ce farouche, cet isolé, cet indépendant songea donc à l'Académie française. Il eut la vision de cette coupole qui en a fasciné d'autres. Il fit à Lyon une courte infidélité et vint à Paris. Il vous revint mécontent, découragé, blessé dans sa fierté et dans ses chimériques espérances. Il n'était pas assez Parisien pour savoir ce que tout le monde sait à Paris, ni assez pilosophe pour prendre son parti, sans aigreur, sur une déception qui ne surprit que lui.

Pour se consoler de n'être point de l'Académie française, il aurait pu, du reste, se dire que, si les contemporains oublient vite qu'un auteur a failli en être, la génération qui suit oublie aussi vite qu'il n'en a pas été. Il trouva dans l'antique Académie de Lyon des

sympathies et une estime qui auraient dû atténuer sa déception. Il eut une autre douleur, encore plus vive : il connut, en vieillissant, les rigueurs inattendues de la critique ; et, comme il avait, à la fois, la sensibilité morbide et irritable du poète un peu oublié et cette inquiétude toujours latente chez les esprits les plus distingués, qui se demandent tout bas s'ils ont vraiment fait œuvre durable, Soulary, après avoir douté de trop de choses, se prit à douter de lui-même, ce qui est pour le talent ou le génie la pire souffrance.

Je ne prétends pas reprocher à la critique son droit de contrôle ; mais combien sa tâche est plus haute lorsqu'elle admire les qualités d'un écrivain que lorsqu'elle y veut découvrir des faiblesses ! Le silence vaudrait mieux qu'un mot cruel, qui peut blesser irréparablement. Je connais des écrivains qui se sont abstenus de prendre la plume du critique pour n'avoir point à se reprocher, je ne dis pas une condamnation capitale, mais l'application même d'une peine un peu sévère pour délit de médiocrité. L'âme du grand enfant que fut Soulary éprouva donc, à la fin de sa vie, de cuisantes tristesses, en même temps que le corps s'affaissait sous les atteintes d'un mal incurable.

Le monument de Soulary, dû à la collaboration du sculpteur Suchetet et de l'architecte Bréatton, se dresse sur la place Saint-Clair : c'est une pyramide tronquée, en pierre, que surmonte le buste en bronze du poète ; sur la face antérieure, une figure en bronze de Muse assise offre une fleur au poète.

---

Un monument vient d'être élevé à Valence, à la mémoire du comte de Montalivet. Il se compose d'un haut piédestal, dessiné par M. de Gisors, architecte du palais du Luxembourg, et Tracol, architecte à Valence, et d'une statue, œuvre du statuaire Crank ; l'ensemble a une élévation de plus de dix mètres. Montalivet est représenté debout, à la tribune, dans le costume officiel.

---

Le marbre de M. Bartholdi, qui a valu à son auteur la médaille d'honneur au dernier Salon des Champs-Élysées, et qui, on se le rappelle, représente *la Suisse secourant l'Alsace*, et consacre l'un des plus touchants souvenirs de la guerre de 1870, a été inauguré à Bâle. Ce monument est dû à la munificence du baron Gruyet qui est originaire de Strasbourg et a voulu, par ce magnifique présent, témoigner à la fois son attachement à sa ville natale et sa reconnaissance envers la Suisse pour la sympathie et les secours qu'elle apporta à notre pays en ces heures funestes.

---

La ville de Toulouse a inauguré solennellement sa nouvelle école des Beaux-Arts, installée dans l'ancienne manufacture des tabacs, et dont M. Jean-Paul Laurens est le directeur. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts s'était fait représenter à cette solennité par M. Armand Silvestre, inspecteur des Beaux-Arts.

---

En dépit des documents qui, il y a déjà longtemps, ont établi avec certitude que l'architecte de la cathédrale de Strasbourg était un Français, les Badois persistent dans leur prétention de revendiquer Erwin de Steinbach qu'ils affirment être originaire d'un petit village du grand-duché de Bade. C'est ainsi que l'on fêtait naguère, à Baden-Baden, le cinquantième anniversaire de l'inauguration du monument élevé au célèbre architecte. Il semble pourtant bien définitivement acquis qu'Erwin de Steinbach s'appelait Hervé de Pierrefont, et qu'établi en Alsace, il avait tout simplement traduit en allemand son nom.

---

A l'occasion de l'exposition des Beaux-Arts qui a eu lieu, cette année, à Berlin, des médailles d'or ont été décernées au médailleur Chaplain et aux peintres Roybet, Boldini et Harrison.

---

Le sculpteur russe Alexandre de Boch est mort à Saint-Pétersbourg, dans sa soixante-dixième année. La statue colossale de *Minerve* qui surmonte le dôme de l'Académie des Beaux-Arts, et le remarquable bas-relief du *Jugement de Salomon,* qui décore la façade du Palais de justice, à Saint-Pétersbourg, comptent parmi ses œuvres les plus réputées.

Alfred Verwée, le remarquable artiste dont notre collaborateur M. Eugène Demolder regrettait la disparition, dans son étude sur le *Salon de Gand,* parue dans notre livraison précédente, a succombé à Bruxelles, à l'âge de cinquante-huit ans. Ses paysages et ses tableaux d'animaux étaient toujours fort remarqués à nos Salons parisiens. On se rappelle encore son magnifique tableau des *Bords de l'Escaut,* qui figura à l'Exposition universelle de 1889. La mort d'Alfred Verwée enlève à l'art belge l'un de ses représentants les plus appréciés.

En Alphonse Balat, architecte du roi, l'art belge fait encore une perte sérieuse. Ses principales œuvres sont le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, le nouvel escalier du Palais du roi à Laeken. Balat, qui était né à Namur en 1818, était membre de l'Académie royale de Belgique; notre Académie des Beaux-Arts le comptait au nombre de ses membres correspondants.

A Vallombrosa, près de Florence, est mort, âgé de soixante-seize ans, le sculpteur américain William Story, dont la réputation fut grande en Angleterre où, en particulier, une *Sybille de Cumes* et une *Cléopâtre* lui valurent un succès considérable, et où il a exécuté de nombreuses statues d'hommes célèbres. A côté de sa réputation de statuaire, il s'y était fait une place estimée comme écrivain. Depuis longtemps il s'était fixé en Italie. Il laisse deux fils dont l'un est sculpteur et l'autre peintre, exposant assidu des Salons de Paris. Ce dernier épousa, en ces dernières

années, la cantatrice américaine, Emma Eames, qui a appartenu à l'Opéra de Paris, où elle s'est signalée dans la création de *Zaïre,* l'ouvrage de M. Véronge de La Nux.

L'architecte Aldrophe, auquel ses confrères décernaient naguère la grande médaille, pour l'architecture privée, de la Société centrale des architectes, vient de mourir à Paris, dans sa soixante-unième année. Entré de bonne heure dans le service d'architecture de la Ville de Paris, il prit une part importante à l'organisation des Expositions universelles de 1855 et surtout de 1867. On lui doit la construction de l'hôtel Thiers de la place Saint-Georges, du temple de la rue de la Victoire, du somptueux hôtel Rothschild de l'avenue Marigny, de l'Institut Thiers au rond-point Bugeaud et d'un grand nombre d'élégants hôtels privés dans le goût du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles.

# LES LIVRES

*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements en 1895, dix-neuvième session*, publication du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (Paris, Plon, Nourrit et Cie).

Nulle fondation n'a été plus féconde pour l'histoire artistique de la France, que celle de ces congrès annuels, dont l'importance va toujours croissant et montre bien quels inépuisables trésors d'art, dignes d'être mis en lumière, possède notre pays. Depuis le jour où le marquis de Chennevières, étant directeur des Beaux-Arts, auquel revient l'honneur d'avoir institué ces réunions, fit appel à l'érudition et à l'activité des Sociétés des Beaux-Arts, de tous les points de la province ont afflué les informations les plus diverses et souvent les plus précieuses sur l'art national. Loin de se ralentir au bout de près de vingt années, les recherches dont il est l'objet se multiplient à l'envi : cette année, c'est avec un contingent de quarante-neuf notices, dont un bon nombre sont d'importance considérable, que vient de paraître le compte-rendu de la dernière session.

L'emploi de documents graphiques, présentés à l'appui des notices, inauguré il y a peu d'années, paraît devoir prendre, dans l'avenir, une grande importance. Dans le volume de 1895, ils dépassent la quarantaine. Tous ne sont peut-être pas, au point de vue du procédé, d'une perfection à laquelle on ne saurait rien trouver à reprendre ; mais, comme documents, leur utilité ne laisse rien à désirer. Il est à souhaiter que l'usage de ces planches se généralise dans les recueils qui suivront ; les auteurs des communications y trouveront un auxiliaire précieux, capable

d'augmenter l'intérêt de leurs recherches par la représentation, en images, des œuvres qui en sont l'objet.

---

*Les Pièces de Molière : Les Fourberies de Scapin*, avec une notice de Georges Monval, et un dessin de Louis Leloir, gravé à l'eau-forte par Champollion (Paris, E. Flammarion).

Dans son intéressante préface, M. Monval nous explique les origines des *Fourberies*. Scapin n'est pour lui que le petit-fils de Mascarille. Celui-ci, nous dit-il, en est encore à ses coups d'essai ; simple candidat aux galères, il n'a pas encore eu de démêlés avec la justice.... Celui-là, vieux routier, plein d'expérience et de philosophie, a tous les tours dans son sac et tous les arguments dans son éloquence. C'est un vétéran de l'intrigue.

Le nom de Scapin appartient à la comédie italienne. Le sujet remonte à la comédie grecque par Apollodore auquel Térence a emprunté son *Phormion*. La comédie latine est sagement plaisante, celle de Molière est pleine de verve, d'entrain et de gaieté. Notre poète transforme et illumine tout ; il imprime à tout ce qu'il touche la marque de son génie. Si le tour du sac a servi bien des fois ; si le « Que diable allait-il faire dans cette galère ! » se trouve dans le *Pédant joué* de Cyrano Bergerac, Molière modifie, transfigure, et de ce qui est lourd, obscur, banal, il fait quelque chose de clair, de naturel, de spirituel. M. Monval cite précisément le passage du *Pédant joué* qui a trait à la galère : « Que diable aussi aller faire dans la galère d'un Turc ? » Et plus loin : « Ha ! que diable, que diable aller faire en cette galère ? — Aller sans dessein dans une galère ! — Dans la galère d'un Turc ! — Mais misérable, dis-moi, que diable allais-tu faire dans cette galère ? — S'en aller dans la galère d'un Turc ! — Hé, quoi faire, de par tous les diables, dans cette galère ? O galère, galère, tu mets bien ma bourse aux galères ! » C'est de ce dialogue sans mesure que Molière a tiré sa géniale répétition.

M. Monval complète sa substantielle notice par quelques détails sur la représentation des *Fourberies*, sur l'interprétation des personnages. Son érudition moliéresque très sûre, très complète, nous fournit de précieux renseignements ; il y ajoute ceux que sa situation à la Comédie-Française lui permet de donner, ce ne seront pas les moins appréciés.

On a peut-être beaucoup trop écrit sur Molière ; M. G. Monval excelle à démêler la vérité, à la tirer du fatras, et il apporte à cette besogne du tact et du goût. Il sait être à la fois bref et complet. C'est pour cela que ses notices sont lues non-seulement avec intérêt, mais encore avec un plaisir très vif. L. V.

---

*Les Peintres-Lithographes*, album trimestriel de lithographies originales et inédites, par divers artistes : 4e et 5e livraisons (Paris, aux bureaux de l'*Artiste*).

Il ne saurait nous convenir de prôner ici cette publication. Qu'il nous suffise de citer les noms des artistes qui ont collaboré aux deux derniers albums parus ; ces noms sont assez significatifs pour que le lecteur puisse juger de l'intérêt que peuvent présenter les œuvres.

La quatrième livraison se compose de lithographies originales de MM. Eugène Carrière, Albert Dawant, Henry Detouche, Charles Dulac, Georges de Feure, Luigi Loir, Victor Marec, Henri Pille, Émile Sulpis et Jean Véber.

La cinquième livraison contient les pièces signées de MM. Hippolyte Berteaux, Ulpiano Checa, Adolphe Chudant, Charles Cottet, P.-A. Dagnan-Bouveret, E. Dinet, Alexandre Lunois, Marius Perret, Auguste Pointelin et Ringel d'Illzach.

Le tirage des *Peintres-Lithographes* est, comme on sait, limité à un nombre très restreint d'exemplaires.

---

*Les Cent Chefs-d'œuvre de l'art religieux : les Peintres interprétant l'Évangile*, par Charles Ponsonailhe (Paris, Firmin-Didot).

Glorifier le christianisme par l'art et par les lettres, tel est expressément l'objet de ce livre. L'idée chrétienne reprend sa place dans les actuelles préoccupations de la littérature et de l'art; l'heure est donc propice à une publication de cette sorte. Mais l'art contemporain est-il assez pénétré de l'esprit religieux pour parler dignement le langage de la foi ? — « Nous avons assisté à des élans d'enthousiasme maladroit, à des admirations imprudentes, répond l'auteur. Notre siècle ignore la notion du tact respectueux. L'auguste figure du Sauveur a été traînée sur les tréteaux, ou reproduite par des pinceaux auprès desquels les roseaux de la valetaille de Pilate semblent moins cruels. » C'est donc aux maîtres du passé qu'il a demandé l'apport d'œuvres que l'esprit chrétien inspira. Pour toutes les écoles, l'Évangile ne fut-il pas la source féconde par excellence, suggérant les chefs-d'œuvre ? Les grands noms de la peinture religieuse, depuis Giotto jusqu'à Flandrin, ont leur place dans cet ouvrage qui est comme le livre d'or de l'art chrétien.

A côté des reproductions de ces peintures, un commentaire s'imposait. M. Ch. Ponsonailhe a mis un parfait discernement à le choisir dans les écrits des hagiographes les plus autorisés et les plus illustres à la fois. Il y a là des pages admirables, d'une incomparable élévation, qui forment la plus belle anthologie chrétienne. Des notices succinctes et précises sur chacun des tableaux reproduits complètent l'ouvrage et constituent la part personnelle de l'auteur; elles sont d'un intérêt très réel parce qu'elles répondent à un double but d'érudition et de vulgarisation.

---

Dans le Ruisseau

D'après la lithographie de Jean Veber, pour les Peintres-Lithographes

*Histoire populaire de la peinture : Écoles flamande et hollandaise*, par Arsène Alexandre (Paris, H. Laurens).

Cet ouvrage forme la deuxième partie d'un ensemble qui se composera de quatre volumes, et dont le premier, consacré à l'*École française*, parut l'année dernière. Ici même, nous avons précédemment, à propos de ce premier volume[1], indiqué dans quel esprit cette œuvre est conçue et ordonnée ; nous avons dit les aperçus originaux, les ingénieuses déductions, par lesquels M. Arsène Alexandre s'est affirmé comme un historien d'art singulièrement intéressant. Son étude sur l'histoire des *Écoles hollandaise et flamande* ne le cède en rien à la précédente ; après les travaux de ses devanciers sur ce même sujet, elle reste attrayante et instructive parce qu'elle est essentiellement vivante et s'inspire d'aperçus très personnels.

Deux volumes compléteront l'*Histoire populaire de la peinture :* ils traiteront successivement, l'un des *Écoles allemande, anglaise et espagnole*, l'autre de l'*École italienne*.

---

*La Farce du Mari refondu*, en un acte, en vers, par G. Vicaire et J. Truffier (Paris, A. Lemerre).

Quel beau sujet ! Deux gentes dames,
La fine fleur des fines lames,
Ont des époux grisons.... de ceux
Que l'âge a rendus paresseux ;
Ce dont chacune est fort marrie.
Grand désespoir ! On pleure et crie :
« Fi ! c'est toujours pour l'autre mois ;
Autant vaudrait qu'il fût en bois ! »
Quand arrive, avec sa musique,
Un gaillard, expert en physique,
Qui propose, au plus juste prix,
De refondre ces vieux maris.
Marché fait ! — Après force gestes,
Voici nos gens légers et prestes,
Mués en parfaits jouvenceaux,
Mais criblés des mille défauts
Qui sont le lot des vertes pousses :
Plus de petits soins, d'humeurs douces ;
L'époux rajeuni, — c'est fatal ! —
Devient libertin et brutal.
Morale : Un vieux vaut.... presque un jeune.

Tel est, exposé par l'un des personnages même de la pièce, le plaisant et jovial sujet mis en œuvre par MM. Gabriel Vicaire et Jules Truffier,

[1] Cf. l'*Artiste*, nouvelle période, t. VI, p. 470 (décembre 1893).

avec une prestesse et une verve que relève encore la saveur d'un grain de sel gaulois. La bouffonnerie de la *Farce du Mari refondu* n'en exclut pas la valeur littéraire : tout en restant dans le ton du sujet, les auteurs n'en demeurent pas moins les deux charmants poètes que l'on connaît.

---

*Le Seigneur de Saint-Clair*, légende en vers par E. Blémont, dessins de J. Van Driesten (Paris, A. Gautherin imp.).

Avec l'aisance et la souplesse dont il est coutumier, M. E. Blémont a rimé une légende du vieux temps, racontant la pitoyable aventure du jeune seigneur de Saint-Clair, venu de Lorraine à Paris, ainsi que nombre de chevaliers, en brillant équipage, pour prendre part aux fêtes et tournois auxquels le Roi a convoqué la noblesse. La Reine a remarqué la fière mine et la belle prestance de Saint-Clair, si bien que le Roi, jaloux, le fait saisir par ses gens :

Et par une hache ébréchée,
Teinte encor du sang d'un bandit,
Sa tête blonde fut tranchée
Pour ce que la Reine avait dit.

Un dessinateur de gracieux talent a orné chacun des couplets de cette légende d'exquises arabesques et de fines vignettes dans le goût des manuscrits à miniatures. Sa fantaisie, toute de verve et d'imprévu, se joue à merveille dans la capricieuse variété des motifs décoratifs et fioritures qui sont toujours d'un goût parfait.

Cette élégante plaquette, luxueusement imprimée à grandes marges, fera le régal des bibliophiles les plus délicats.

---

## *ERRATUM*

*Dans la légende de l'*Hommage a Delacroix, *le nom de* Legros *a été, par erreur, inscrit au-dessous du portrait de* Duranty, *et réciproquement.*

*Le Directeur-Gérant* : Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE

Dessin de J. Van Driesten

# EUGÈNE DELACROIX

## D'APRÈS SON *JOURNAL*

(*Fin*[1])

---

### IV

PEINTURE et musique ! L'artiste universel ne les sépare guère dans son cœur, car il saisit leur affinité : « *Lundi, 26 janvier 1824.* — Je retrouve justement dans Mme de Staël le développement de mon idée sur la peinture. Cet art, ainsi que la musique, *sont au-dessus de la pensée ;* de là leur avantage sur la littérature, par le vague. » — « La musique est la volupté de l'imagination », il faut l'écouter seul pour en jouir ; mais la peinture est cette « silencieuse puissance qui ne parle qu'aux yeux, et qui gagne et s'empare de toutes les facultés de l'âme. » — « *Mardi, 8 octobre 1822.* — ....Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai point écrit une pensée... C'est ce qu'ils disent !... Qu'ils sont

[1] V. l'*Artiste* d'octobre dernier.

simples ! Ils ôtent à la peinture tous ses avantages. L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture, il s'établit comme un point mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures de la nature extérieure, mais il pense intérieurement de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes, à laquelle quelques-uns donnent un corps en l'écrivant, mais en altérant son essence déliée ; aussi les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens et des peintres. L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel, car, chez lui, comme dans la nature extérieure, la part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini, c'est-à-dire à ce que l'âme trouve qui la remue intérieurement dans les objets qui ne frappent que les sens. » Les rapports de la peinture avec la poésie, le *Ut pictura poesis* hante plus tard l'observateur infatigable, contemplant des oiseaux qui se baignent dans une petite mare formée par la pluie, sur un toit plat : « Le poète se sauve par la succession des images, le peintre par leur simultanéité » (*16 décembre 1843*).

Mais une remarque est urgente : notons combien ce peintre qui pense aime et comprend le métier de son art : le philosophe devine, dès le début de sa carrière, qu'il n'y a point de grand artiste sans un excellent ouvrier, que le poète doit être doublé d'un grammairien, qu'il y a, dans toute œuvre forte, la collaboration d'une âme et d'une science, que le peintre doit rester peintre, qu'il ne saurait déchoir quand une sensualité supérieure l'incline vers la mystérieuse beauté des formes et des teintes ; avant tout, Delacroix *voit* en peintre : de là, presque à chaque page du *Journal,* ses notes concises sur les sympathies et les mélanges de tons, sur les vermillons et les chromes, parure des *Sardanapale,* sur l'*ocre jaune pur* qui est le *ton local* des lions fauves, sur la chaleur des lumières qui appelle la froideur des ombres ou réciproquement, sur les *linges* de son maître Véronèse, froids dans l'ombre et chauds dans le clair, sur la *pâte* des Velasquez, sur le vert qui gît toujours dans les reflets et le violet qui hante les demi-teintes, sur les *luisants jaunâtres dans les chairs,* à la Rubens, sur l'aspect des objets polis, sur les concordances presque mathématiques entre les rouges et les verts, les orangés et les bleus, les jaunes et les violets, toute la gamme ; le peintre considère, entre autres couleurs, la *terre de Sienne brûlée* comme un orangé, produisant des

gris très fins, marié au *bleu de Prusse* et au *blanc;* il entrevoit les jeux de la lumière en regardant le travail d'un parqueteur ou la flânerie d'un gamin, les bêtes du Jardin des Plantes n'ont pas d'ami plus observateur et plus sympathique.

L'*exécution,* qui manque aux *portraits* de Paul Delaroche, le préoccupe à ce point qu'il écrit pour le DICTIONNAIRE : « *Science.* De la nécessité pour l'artiste d'être savant. Comment cette science peut s'acquérir indépendamment de la pratique ordinaire. — On parle beaucoup de la nécessité pour un peintre d'être universel. On nous dit qu'il faut qu'il connaisse l'histoire, les poètes, la géographie même : tout cela n'est rien moins qu'inutile, mais ne lui est pas plus indispensable qu'à tout homme qui veut orner son esprit. Il a bien assez à faire d'être savant dans son art, et cette science, quelque habile ou zélé qu'il soit, il ne la possède jamais complètement. La justesse de l'œil, la sûreté de la main, l'art de conduire le tableau depuis l'ébauche jusqu'au complément de l'œuvre, tant d'autres parties toutes de la première importance, demandent une application de tous les moments et l'exercice de la vie entière. Il est peu d'artistes, et je parle de ceux qui méritent véritablement ce nom, qui ne s'aperçoivent, au milieu ou au déclin de leur carrière, que le temps leur manque pour apprendre ce qu'ils ignorent, ou pour recommencer une instruction fausse ou incomplète. »

Bien que l'auteur du *Journal* ait réclamé le libre droit de « se contredire », je vois là moins une boutade passagère ou la preuve d'un nouveau contraste encore, que l'expression de ce merveilleux équilibre qui tempère le rêve par le savoir. Delacroix, sans nul éclectisme glacial ni rhétorique préméditée, se tient spontanément à égale distance des *maçons* ou des *singes du sentiment* pour qui Baudelaire, son admirateur spontané, fut si peu tendre[1]. En peintre, il aime la couleur pour elle-même, mais il ajoute : « *2 janvier 1853.* — La couleur n'est rien, si elle n'est pas convenable au sujet, et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination. » Dès 1824, en peignant le *Massacre de Scio,* il songe « à la mâle et simple rudesse » de la peinture, et conclut : « Recueille-toi profondément devant ta peinture et ne pense qu'au Dante. »

[1] Cf. *Salon de 1846* (*Curiosités esthétiques*), etc.

Ainsi viennent se réconcilier les contradictions apparentes. Mais le poète domine l'ouvrier : s'il définit la peinture « une illusion de saillie », remarquant que Raphaël et Courbet sont tous les deux très *saillants,* s'il risque ce « blasphème propre à faire dresser les cheveux de tous les hommes d'école », mais sans prendre décidément parti, que Rembrandt est peut-être un beaucoup plus grand *peintre* que Raphaël, Delacroix sait mieux que tous les esthètes la véritable portée de l'Art. Voilà pourquoi il semble presque injuste envers son défenseur Théophile Gautier, ne découvrant « ni enseignement, ni philosophie dans une pareille critique » ; il daube en passant « ces hommes épris à toute force du style, qui aiment mieux être bêtes que ne pas avoir l'*air grave.* Appliquer ceci à Ingres et à son école » ; mais l'*Allégorie réelle* du maître-peintre d'Ornans[1], « un chef d'œuvre » de l'époque, le retient sans le convaincre. S'il remarque que « la plupart des livres sur les arts sont faits par des gens qui ne sont pas artistes, de là tant de fausses notions », il se méfie délicatement des professionnels, peintres ou musiciens, des gens de métier qui sont « de pauvres connaisseurs dans l'art qu'ils exercent, s'ils ne joignent à la pratique de cet art une supériorité d'esprit ou une finesse de sentiment, que ne peut donner l'habitude de jouer d'un instrument ou de se servir d'un pinceau » ; l'ornière de l'art et l'exemple des écoles les détournent de l'originalité ; la partie *intellectuelle* leur échappe ; intérêt, sujet, pittoresque même disparaissent, à leurs yeux, devant le brio de l'exécution scolastique; de même les littérateurs : « Les gens de métier critiquent plus finement que les autres, mais ils sont entêtés des choses du métier. »

On reconnaît ici l'exécutant inspiré qui appelait la nature « un dictionnaire », comparant délicieusement le travail de l'art à la magie du souvenir : « *28 avril 1854.* — ....En réfléchissant sur la fraîcheur des souvenirs, sur la couleur enchantée qu'ils revêtent dans un passé lointain, j'admirais ce travail involontaire de l'âme qui écarte et supprime, dans le ressouvenir de moments agréables, tout ce qui en diminuait le charme, au moment où on les traversait. Je comparais cette espèce d'idéalisation, car c'en est une, à l'effet des beaux ouvrages de l'imagination. Le grand artiste concentre l'intérêt en supprimant les détails inutiles, ou

[1] Exposition Courbet, avenue Montaigne ; 1855. — (Vente Haro, mai 1892).

repoussants, ou sots ; sa main puissante dispose et établit, ajoute ou supprime, et en use ainsi sur des objets qui sont siens ; il se meut dans son domaine et vous y donne une fête à son gré ; dans l'ouvrage d'un artiste médiocre, on sent qu'il n'a été maître de rien ; il n'exerce aucune action sur un entassement de matériaux empruntés. Quel ordre établirait-il dans ce travail où tout le domine ? Il ne peut qu'inventer timidement et que copier servilement ; or, au lieu de faire comme l'imagination qui supprime les côtés repoussants, il leur donne un rang égal et quelquefois supérieur par la servilité avec laquelle il copie. Tout est donc confusion et insipidité dans son ouvrage. Que s'il s'y mêle quelque degré d'intérêt et même de charme, à raison du degré d'inspiration personnelle qu'il lui sera donné de mêler à sa compilation, je le comparerai à la vie comme elle est, et à ce mélange de lueurs agréables et de dégoûts qui la composent. De même que dans la composition bigarrée de mon demi-artiste où le mal étouffe le bien, nous ne sentons qu'à peine, dans le courant de la vie, ces instants passagers de bonheur, tant ils sont gâtés par les ennuis de tous les moments. »

Quel professeur d'esthétique découvrirait ces nuances ? Le philosophe-peintre ramène tout à son art, même les impressions de la vie. Gautier dit juste : son cerveau est un microcosme. Et s'il est sévère pour les photographes de l'art contemporain, avec quel simple enthousiasme il consigne les émotions qu'il doit à la nature, à la peinture ! Quel paysagiste parlerait comme ce contempteur du *paysage : « 27 avril 1853.* — ... Sensation délicieuse, en me couchant fort tard, de la fraîcheur du soir, les fenêtres ouvertes, et du chant *diamanté* du rossignol. S'il était possible de peindre ce chant à l'esprit, au moyen des yeux, je le comparerais à l'éclat que jettent les étoiles, par une belle nuit et à travers les arbres ; ces notes légères ou vives, ou flûtées ou pleines d'une énergie inconcevable dans ce petit gosier, me représentent ces feux, tantôt étincelants, tantôt un peu voilés, semés inégalement comme des diamants immortels dans la voûte profonde de la nuit. La réunion de ces deux émotions, qui est des plus fréquentes dans cette saison, le sentiment de la solitude et de la fraîcheur qui s'y joint, l'odeur des plantes et surtout des forêts qui semble le soir plus intense, sont pour l'âme un de ces festins spirituels auxquels l'imparfaite création la convie rarement. » Voilà, pressenties,

les mystérieuses *Correspondances* du poète ; aux yeux de l'esprit, spontanément,

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Mais l'art est encore plus cher à l'artiste que la réalité : « *Jeudi, 20 octobre 1853.* — Quelle adoration que celle que j'ai pour la peinture ! Le seul souvenir de certains tableaux me pénètre d'un sentiment qui me remue de tout mon être, même quand je ne les vois pas, comme tous ces souvenirs rares et intéressants qu'on retrouve de loin en loin dans sa vie, et surtout dans les toutes premières années..... C'est un mystère curieux que celui de ces impressions produites par les arts sur des organisations sensibles : confuses impressions, si on veut les décrire, pleines de force et de netteté, si on les éprouve de nouveau, seulement par le souvenir ! Je crois fortement que nous mêlons toujours de nous-mêmes dans ces sentiments qui semblent venir des objets qui nous frappent.... Ce genre d'émotion propre à la peinture est *tangible* en quelque sorte ; la poésie et la musique ne peuvent le donner. Vous jouissez de la représentation réelle de ces objets, comme si vous les voyiez véritablement, et en même temps le sens que renferment les images pour l'esprit vous échauffe et vous transporte. » Quel prétentieux symboliste fin-de-siècle saisira mieux le langage tacite de ces « hiéroglyphes » plus expressifs que la parole ?... « *23 avril 1863.* — ....Le grand inconvénient de la musique est l'absence d'imprévu par l'accoutumance qu'on prend des morceaux... La peinture qui ne vous prend pas à la gorge et dont vous pouvez détourner les yeux à volonté, n'offre pas cet inconvénient ; vous voyez tout à la fois, et au contraire vous vous habituez dans un tableau qui vous plaît à ne regarder que les belles parties dont on ne peut se lasser. »

En musique, le dieu invoqué, c'était Mozart ; en peinture, c'est Rubens. Et, si le moindre signe est un document, nous constaterons que c'est le nom le plus souvent cité dans le *Journal* du maître : l'*Index* en fait foi. Et combien chacune de ces citations, brève ou longue, est significative ! Rien n'égale « la verve naturelle » du coloriste d'Anvers, si ce n'est l'entrain de son panégyriste. Rien d'apprêté, de compassé dans ces éloges, rien de l'astucieuse chaleur des avocats parlant *pro domo* et que le cousin de Berryer déclare toujours « superficiels » ; la fougue positive de

Taine n'a jamais eu de plus nerveux éclats : « *Jeudi, 20 octobre 1853.* — ....Gloire à cet Homère de la peinture, à ce père de la chaleur et de l'enthousiasme dans cet art où il efface tout, non pas, si l'on veut, par la perfection qu'il a portée dans telle ou telle partie, mais par cette force secrète et cette vie de l'âme qu'il a mise partout.... » Ailleurs, pour le *Dictionnaire,* Delacroix note que « Rubens est plus homérique que certains antiques. Il avait un génie analogue. C'est l'esprit qui est tout. Ingres n'a rien d'homérique que la prétention. Il calque l'extérieur. Rubens est un Homère en peignant l'esprit et en négligeant le vêtement, ou plutôt avec le vêtement de son époque. — Tapisseries de la *Vie d'Achille.* Il est plus homérique que Virgile, c'est qu'il l'était naturellement. »

Classique plus clairvoyant que les classiques, l'auteur de l'*Éducation d'Achille* étudie les maîtres et comprend l'antique, sachant que le Beau est en définitive « le goût de la simplicité »; il aime « le ravissant génie » de Prudhon, frère de Gluck et d'André Chénier, il goûte la majesté linéaire de Poussin, l'épique robustesse de Gros et de Puget, l'harmonie décorative de Véronèse, il comprend le contraste profond entre Raphaël et Rembrandt; il salue Corot comme « un véritable artiste », quoique paysagiste; il varie sur les grands et les petits maîtres, sur Titien comme sur Decamps, sur Charlet comme sur Michel-Ange, sur Ingres comme sur l'École anglaise, qui, du reste, « est changée[1] »; mais c'est toujours à Rubens qu'il revient demander l'exemple : « *21 octobre 1860.* — Ce Rubens est admirable; quel enchanteur! Je le boude quelquefois, je le querelle sur ses grosses formes, sur son défaut de recherche et d'élégance. Qu'il est supérieur à toutes ces petites qualités qui sont tout le bagage des autres! Il a du moins, lui, le courage d'être lui; il vous impose ces prétendus défauts qui tiennent à cette force qui l'entraîne lui-même et nous subjugue en dépit des préceptes qui sont bons pour tout le monde excepté pour lui... Rubens ne se châtie pas, et il fait bien. En se permettant tout, il vous porte au-delà de la limite qu'atteignent à peine les plus grands peintres; il vous domine, il vous écrase sous tant de liberté et de hardiesse. Je remarque aussi que sa principale

[1] Allusion aux Préraphaélites (*Lettre* à M. Théophile Silvestre, à Londres : Paris, ce 31 décembre 1858). *Les Artistes français,* 1878, pages 84-88; cf. *Correspondance* du maître et notes du *Journal.*

qualité, s'il est possible qu'il en faille préférer quelqu'une, c'est la prodigieuse saillie, c'est-à-dire la prodigieuse vie. Sans ce don, point de grand artiste... »

C'est d'après Rubens, sans doute, qu'il écrit, le *8 août 1856 :* « Les plus beaux ouvrages des arts sont ceux qui expriment la pure fantaisie de l'artiste : de là l'infériorité de l'École française en sculpture et en peinture, qui fait toujours passer l'étude du modèle avant l'expression du sentiment, qui domine le peintre ou le sculpteur. » Aussi le génie libre est-il ému devant les exhibitions du progrès, à l'Exposition Universelle de 1855 : « *3 août.* — ...La vue de toutes ces machines m'attriste profondément. Je n'aime pas cette matière qui a l'air de faire, toute seule et abandonnée à elle-même, des choses dignes d'admiration. » L'année précédente, il constatait : « Chenavard est malheureux; il sent qu'il a gaspillé ses facultés... La désolante doctrine sur la décadence nécessaire des arts est peut-être vraie, mais il faut s'interdire même d'y penser. »

Delacroix, lui, garde sa confiance dans le feu sacré; peu d'historiens de l'art ont mieux compris la direction des âmes modernes : « *Antique.* D'où vient cette qualité particulière, ce goût parfait qui n'est que dans l'antique?... Titien est un de ceux qui se rapprochent le plus de l'esprit de l'antique... Cette qualité si rare, ce sang-froid animé, si on peut dire, exclut sans doute les effets qui tendent à l'émotion. Ce sont encore là des particularités qui leur[1] sont communes avec ceux de l'antique, chez lesquels la forme plastique extérieure passe avant l'expression. On explique par l'introduction du christianisme cette singulière révolution qui se fait au moyen-âge dans les arts du dessin, c'est-à-dire la prédominance de l'expression. Le mysticisme chrétien qui planait sur tout, l'habitude pour les artistes de représenter presque exclusivement des sujets de la religion qui parlent avant tout à l'âme, ont favorisé indubitablement cette pente générale à l'expression. Il en est résulté nécessairement dans les âges modernes plus d'imperfection dans les qualités plastiques. Les anciens n'offrent point les exagérations ou incorrections des Michel-Ange, des Puget, des Corrège; en revanche, le beau calme de ces belles figures n'éveille en rien cette partie de l'imagination que les modernes intéressent par tant de points. Cette turbulence sombre de Michel-Ange, ce je ne sais

[1] Véronèse et Titien.

quoi de mystérieux et d'agrandi qui passionne son moindre ouvrage; cette grâce noble et pénétrante, cet attrait irrésistible du Corrège; la profonde expression et la fougue de Rubens; le vague, la magie, le dessin expressif de Rembrandt : tout cela est de nous, et les anciens ne s'en sont jamais doutés. Rossini est un exemple frappant de cette passion de l'agrément, de la grâce outrée. Aussi son école est-elle insupportable! »

Sur cette question de l'inspiration, de l'expression dans l'art, reparaît l'antithèse qui sommeillait au fond de la nature compliquée du peintre : tantôt le révolutionnaire approuve les races du Nord d'avoir ranimé chez nous le sentiment de la mélancolie; tantôt le classique incrimine le mauvais goût de l'étranger, des barbares, « de tous ces peuples antilatins qui n'ont pas de littérateurs parce qu'ils n'ont aucune idée du goût et de la mesure[1]. »

Le peintre d'*Orphée* et d'*Attila* redevient parfois le causeur mondain qui ne jure que par Racine : « Je compare les écrivains qui ont des idées, mais qui ne savent pas les ordonner, à ces généraux barbares qui menaient au combat des nuées de Perses ou de Huns, combattant au hasard, sans ordre, sans unité d'efforts, et par conséquent sans résultat; les mauvais écrivains se trouvent aussi bien parmi ceux qui ont des idées, que chez ceux qui en sont dépourvus. C'est le sentiment de l'unité et le pouvoir de la réaliser dans son ouvrage qui font le grand écrivain et le grand artiste[2]. » Voilà bien celui qui ambitionnait les suffrages de l'Académie, à laquelle il écrivait en 1849 : « J'éprouve une juste défiance en approchant d'une réunion qui représente les traditions et les principes éternels qui ont été ceux du grand goût chez tous les artistes célèbres.» L'homme n'est point parfait; mais, dans la paix de l'atelier, l'artiste reprend le dessus : « Sans hardiesse, et même sans une hardiesse extrême, il n'y a pas de beautés... Les hommes supérieurs sont naturellement novateurs... Les vrais primitifs, ce sont les talents originaux[3]... » Libre et seul, c'est toujours à l'inspiration qu'il donne le pas : « Une poignée d'inspiration personnelle est préférable à tout... Tant que l'inspiration n'y est pas je m'ennuie... Que je voudrais être poète! tout me serait inspiration... C'est l'inspiration, c'est le génie propre du métier qui fait le grand homme... *Imagination :*

[1] Même reproche à George Sand et à Balzac. — « Le style moderne est mauvais », dit-il.
[2] Passage deux fois répété, comme celui sur l'opéra.
[3] *Journal, passim.*

Elle est la première qualité de l'artiste. Elle n'est pas moins nécessaire à l'amateur... La source principale de l'intérêt vient de l'âme, et elle va à l'âme du spectateur d'une manière irrésistible[1]... » Et la légendaire incorrection de son *dessin*, il l'explique en ces termes : « *26 février 1858.* — La conversation que j'ai avec J... à propos de la jambe imparfaite de la *Médée* : que les hommes de talent sont frappés d'une idée à laquelle tout doit être subordonné. De là les parties faibles, sacrifiées par force; tant mieux si l'idée est venue toute nette et se développant d'elle-même, etc... »

Dès 1824, Delacroix remarque : « Je n'aime point la peinture raisonnable » ; et, maintes fois, il parle de la fièvre du travail, de son insatiable désir de produire, il se dit électrisé, hors de soi, *amens*. Plus il avance en âge, plus il s'acharne à l'œuvre, plus il développe les vues théoriques de son *Journal* ; les sens sont usés, mais la pensée triomphe : « *Jeudi, 18 décembre 1853.* — ...Dans ce temps-là, je m'occupais beaucoup de l'opinion du beau sexe, opinion que je méprise entièrement aujourd'hui, non sans penser quelquefois avec plaisir à ce temps où tout d'elles me paraissait charmant. Aujourd'hui, je ne leur en reconnais qu'un seul, et il n'est plus à mon usage. La raison, plus encore que l'âge, me tourne vers un autre point. Celui-là est le tyran qui domine tout le reste. » Le tyran, c'est l'*Ange* de Saint-Sulpice qui lutte célestement avec *Jacob* : — « *27 août 1856.* — Je mène la vie d'un cénobite, et tous mes jours se ressemblent. Je travaille tous les jours à Saint-Sulpice, sauf les dimanches, et ne vois personne. » — « *19 août 1858.* — Travailler n'est pas seulement pour produire des ouvrages, c'est pour donner du prix au temps ; on est plus content de soi et de sa journée quand on a remué des idées, bien commencé ou achevé quelque chose... » Ces redites sont touchantes : « *1er janvier 1861.* — ...La peinture me harcèle et me tourmente de mille manières à la vérité, comme la maîtresse la plus exigeante ; depuis quatre mois, je fuis dès le petit jour et je cours à ce travail enchanteur, comme aux pieds de la maîtresse la plus chérie ; ce qui me paraissait de loin facile à surmonter me présente d'horribles et incessantes difficultés ; mais d'où vient que ce combat éternel, au lieu de m'abattre, me relève ; au lieu de me décourager, me console et remplit mes moments, quand je l'ai quitté ? Heureuse

[1] *Journal, passim.*

compensation de ce que les belles années ont emporté avec elles ; noble emploi des instants de la vieillesse qui m'assiége déjà de mille côtés, mais qui me laisse pourtant encore la force de surmonter les douleurs du corps et les peines de l'âme [1] ! »

## V

« L'ouvrage vaut mieux que l'homme », confessait le génie loyal et fécond qui mourut deux ans plus tard ; et, ailleurs, il ajoutait : « Pourquoi, si l'esprit ne se perd pas, les créations des grandes âmes ne participent-elles pas à ce privilége ? Un bel ouvrage semble contenir une partie du génie de son auteur. Le tableau, qui est de la matière, n'est beau que parce qu'il est animé par un certain souffle, qui ne parvient pas plus à le préserver de la destruction que notre âme chétive à faire durer notre chétif corps... »

Fragile survivant, l'œuvre est là, dispersé, pour attester le souffle évanoui. Le *Journal* et la *Correspondance* sont une mine de réflexions : mais le meilleur portrait spontané d'Eugène Delacroix sera toujours l'une de ses maîtresses toiles. *L'Entrée des Croisés à Constantinople* [2] en dit plus long que tous les écrits. Et cela, d'autant plus que les *agendas,* prolixes maintes fois sur les projets du peintre, demeurent incomplets sur l'histoire journalière de son œuvre : quand la toile accapare l'artiste, le *Journal* s'interrompt. Delacroix déplore souvent sa paresse involontaire à écrire, qui le prive du plaisir « de se rendre compte ainsi de ses impressions » ou de fixer quelque chose de ce qui passe si vite, « de tous ces mouvements de chaque jour dans lesquels on retrouve ensuite des encouragements ou des consolations ». Se promenant dans son petit potager qu'il adore, près de la vigne jaunissante, il ajoute sous un doux soleil : « Mais tout cela est fugitif... Il semble qu'il faudrait une marque, un souvenir particulier pour chacun de ces moments... [3] » Les contempteurs de l'élégie sont les vrais poètes.

En définitive, le *Journal d'Eugène Delacroix* est moins une révélation qu'une contribution nouvelle à l'histoire intime d'un vaste esprit. S'il ne procure point l'émoi d'une découverte, il permet

[1] Cf. La *Lettre* à George Sand, transcrite dans le *Journal* (tome III, page 417).

[2] Musée de Versailles ; Exposition de 1885 à l'École des Beaux-Arts ; Centennale de 1889, et, depuis 1890, Musée du Louvre (Salle des États).

[3] *Journal,* tome II, pages 257, 265 et tome I, page 239.

l'exploration plus minutieuse et plus sûre : il complète surtout une physionomie déjà connue par les témoignages de ses portraitistes. Ici le modèle devient son propre peintre : et la série des *agendas* fait pressentir le causeur délié, fait connaître l'écrivain très personnel malgré quelques poncifs, affirme le dilettante au goût classique, dévoile le critique d'art toujours en éveil qui fait feu de tout bois : bref il dépeint tout l'homme, si différent de son œuvre ! Quand on l'a lu, alors s'explique en effet [1] la comparaison de Baudelaire qui surprenait d'abord : il est très vrai que Delacroix est un frère intellectuel de Stendhal, de cet insaisissable Henri Beyle qu'il se plaisait à lire et à citer, amoureux, mondain, psychologue avisé se prenant parfois d'un bel enthousiasme pour les romantiques tempêtes de la passion écrite ou vécue, mélomane impénitent qui aima Cimarosa, Mozart et Shakespeare. La dualité fondamentale de pareilles natures marque la transition entre deux âges, entre l'ancien régime et les temps nouveaux : les Conventionnels farouches n'avaient pas tous banni la poudre. Chez les âmes classiques d'instinct, modifiées par le milieu, l'amour de la pure musique est comme un divertissement parmi les orages du siècle et de la vie [2] : c'est l'idéal de Mozart qui enchante la flûte de Pan.

Delacroix, par son *Journal*, nous apparaît définitivement tel que Silvestre, Gautier, Baudelaire l'avaient profilé, acharné piocheur satisfait du déjeûner d'un Arabe, causeur se défiant de la fatigue de causer, préservé par le cachez-nez légendaire dans une température de serre chaude favorable à toutes les efflorescences exotiques, maître discret à la poignée de main parcimonieuse (la main qui tenait le fameux *balai ivre!*) : poli et sauvage, nerveux et fin, délicat et caustique, ardent et méfiant, pittoresque et profond, coloriste et penseur, dramaturge et peintre, magicien du rêve et de la teinte, pâle et fier, frêle et fort, spirituel et frileux, mobile et tenace, prudent et fébrile, impartial et convaincu, impertinent et cordial; la flamme noire de ses yeux surtout ravissait, et nulle phrase d'agenda ne compensera ce reflet d'une âme aussi tendre pour les animaux que méprisante envers les coquins élégants des bals, emplie tour à tour de Rubens et de Mozart, goûtant la coquette passion de ce parfait artiste sans dédaigner « l'alliage »

[1] Cf. l'*Introduction* de M. Flat.

[2] Par contraste, les passionnés vénèrent l'ordre et le goût, de même que Malebranche et Jean-Jacques se défiaient de l'imagination.

brillant d'un Rossini, comprenant Racine et Shakespeare, bienheureuse dans le calme fiévreux de l'atelier ou dans le parc lettré d'Angerville, aussi fine observatrice en face du Maroc éblouissant qu'au fond de la rue morose, poétique comme les Poètes de son rêve sous les platanes platoniciens du Luxembourg où elle devina

Les bosquets verdoyants et le temple d'ivoire[1],

amie des lectures et des musées, accaparée par la prodigieuse lucidité d'un Voltaire ou par l'émotion matinale de Champrosay, préférant la chaumière qui parle à l'âme[2] aux fastueuses fabriques des Italies conventionnelles, aussi dédaigneuse des anecdotes banales que respectueuse du souvenir qui est l'art vivant des heures brèves. Ce charmeur un peu froid, qui ne pouvait produire sans être « agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse », comme il diffère de la bonhomie madrée d'un Corot, du virgilien en blouse qui allait bavarder avec les nymphes!

Constant Dutilleux, leur ami commun, s'écriait : « Je ne sais pas si Corot n'est pas supérieur à Delacroix. » Je gage que l'alouette des sites argentins aurait quelque peu protesté contre ce parallèle, au nom même du père du paysage moderne : mais, drame ou églogue, l'œuvre de chacun de ces deux précurseurs reste significative ; qui voudra comprendre le XIXe siècle n'aura qu'à l'interroger plus tard.

Même divergents, l'homme et l'artiste se pénètrent : après une lecture du *Journal d'Eugène Delacroix,* les toiles du peintre s'éclairent de mille nuances jusqu'alors inaperçues ; mais, absolument, prises en elles-mêmes loin de tout auxiliaire psychologique, elles gardent leur valeur expressive, ardents témoignages d'histoire et d'esthétique. A les voir au Louvre, en leur cadre rétrospectif déjà, l'observateur a quelque peine à ressusciter les délires ou les sarcasmes qu'elles provoquèrent : il ranime l'âme du maître, mais reconstitue moins facilement l'âme de son temps. Ces querelles semblent si lointaines! et, de nos jours, tout passe plus vite. Les jugements, même arriérés, d'une époque la dépeignent pourtant aussi nettement que ses œuvres, même d'avant-garde : et le recueil des jugements portés sur Eugène Delacroix serait

[1] Vers de Banville sur l'*Élysée des Poètes* de la Bibliothèque du Luxembourg (*A Delacroix,* 1890).

[2] Cf. une *Lettre* de mars 1833, citée dans notre *Paysage dans l'Art* (IV).

une histoire à consulter [1]. La dualité de la nature de l'artiste semble s'être reflétée dans les opinions que suscitaient ses audaces, et nul n'a plus longtemps déchaîné la colère ou l'enthousiasme. Deux avis motivés demeurent typiques dans leur contraste : dès 1822, à propos de *Le Dante et Virgile*, cette « tartouillade » selon le rigide Delécluze [2], que les timides cependant ont toujours pardonnée au maître comme les classiques admettaient encore les *Odes et Ballades*, — M. Thiers, devançant Gœthe (une fois n'est pas coutume), écrivait : « A ces espérances il est doux d'en ajouter une nouvelle et d'annoncer un grand talent dans la génération qui s'élève. Aucun tableau ne révèle mieux, à mon avis, l'avenir d'un grand peintre que celui de M. Delacroix représentant *Le Dante et Virgile aux enfers*. C'est là surtout qu'on peut remarquer ce jet de talent, cet élan de la supériorité naissante qui ranime les espérances un peu découragées par le mérite trop modéré de tout le reste... Il y a là l'égoïsme et le désespoir de l'enfer. Dans ce sujet si voisin de l'exagération, on trouve cependant une sévérité de goût, une convenance locale en quelque sorte, qui relève le dessin, auquel des juges sévères mais peu avisés ici, pourraient reprocher de manquer de noblesse. Le pinceau est large et ferme, la couleur simple et vigoureuse, quoique un peu crue. L'auteur a, outre cette imagination poétique qui est commune au peintre comme à l'écrivain, cette imagination de l'art, qu'on pourrait en quelque sorte appeler l'imagination du dessin et qui est tout autre que la précédente. Il jette ses figures, les groupe, les plie à volonté avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau ; j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement [3]. » C'était parler d'or : il y avait donc des salonniers intelligents en 1822 ?...

M. Thiers parle en penseur ; Thomas Couture jugera en peintre, en *maçon :* « On a fait de Delacroix le chef de l'École romantique... De ce que je viens de dire, il faudrait conclure que le mot de romantique n'aurait de signification que pour désigner celui qui

[1] Cf. Maurice Tourneux, *Eugène Delacroix devant ses contemporains*.

[2] Cf. les *notes* du *Journal*.

[3] *Salon de 1822*, Paris, Maradan, 1822 ; cité par Théophile Gautier dans sa notice du *Moniteur* du 18 novembre 1864.

ignore ce que l'on doit avoir et connaître, pour produire les œuvres de l'esprit. A ce compte, Delacroix n'est pas un romantique, mais bien un classique incomplet... Je ne vois rien de nouveau en lui, mais je signale des désirs intelligents pour rendre les belles qualités des maîtres. Si comprendre est égaler, Delacroix égale les plus grands, car il paraît bien les comprendre. Sa production est une cérébration incessante des qualités admirées chez autrui... Intelligent et insuffisant tout ensemble, la médiocrité de son faire lui constitue une fausse originalité. Là où beaucoup de gens croient voir des créations nouvelles, je ne vois moi que des efforts malheureux pour reproduire les plus belles choses connues. N'allez pas croire pourtant que ce peintre est inhabile ; son faire est incomplet, parce qu'il veut donner une forme aux ténèbres de son esprit. N'étant nullement créateur, il veut en prendre le rôle, et, là où nos maîtres trouvent des mondes splendides, notre pauvre Delacroix ne trouve qu'un chaos. Il y a chez lui du Titan et du singe ; il nous intéresse par ses ardeurs et ses chutes ; il n'a aucune force, mais il possède des colères maladives que l'on aime à calmer par des applaudissements bienveillants. Il a un côté plein d'attraits, en ce qu'il est sur la limite du génie ; il aurait pu être un merveilleux plagiaire, mais, ardent et courageux, il a voulu entrer dans ce ciel du génie qui lui était entr'ouvert... C'est pour moi l'homme-chaos, il contient tout en lui et ne peut rien formuler. Il manquait à son organisation : l'ordre ; il y avait du feu en lui, mais comme il en usait mal, sa flamme le dévorait... ces soupirs de damné, je les trouve dans les tableaux de Delacroix... A son début, il nous donne un admirable tableau qui est le résultat d'une association ; Géricault, génie robuste, savant, vient en aide à la faiblesse et donne, ce qui ne se voit jamais, une belle forme aux inquiétudes fiévreuses. Ce tableau du *Dante* est merveilleux... La *Médée*, excellent tableau, est un véritable Rubens empoisonné... Ce peintre restera par bien des œuvres. Ce n'est pas un MAITRE, mais c'est un talent des plus intéressants. S'il n'a pas eu la puissance de créer, il a eu cette sensibilité qui comprend les belles productions humaines et qui sait les faire comprendre[1]. »

Cette antithèse saillante me rappelle les fragments du *Journal* que « notre pauvre Delacroix » consacre à l'impartialité, car il était

[1] *Méthode et Entretiens d'atelier*, pages 194-203 ; Paris, 1866, chez l'auteur.

homme d'esprit : « *Lundi, 1er novembre 1852.* — ... Les points de vue changent à chaque instant. Les opinions se modifient nécessairement ; on ne connaît jamais suffisamment un maître pour en parler absolument et définitivement... Quand le Poussin disait, dans une boutade, que Raphaël était un âne à côté de l'antique, il savait ce qu'il disait... » — « *28 février 1858.* — ... Combien le pour et le contre se trouvent dans la même cervelle ! On est étonné de la diversité des opinions entre hommes différents ; mais un homme d'un esprit sain conçoit toutes les possibilités, sait se mettre ou se met à son insu à tous les points de vue. Cela explique tous les revirements d'opinion chez le même homme, et ils ne doivent surprendre que ceux qui ne sont pas capables de se faire à eux-mêmes des opinions des choses. En politique, où ce changement est plus fréquent et plus brusque encore, il tient à des causes entièrement différentes et que je n'ai pas besoin d'indiquer : cela n'est pas mon sujet. Il semble donc qu'un homme impartial ne devrait écrire qu'en deux personnes pour ainsi dire : de même qu'il y a deux avocats pour une seule cause. Chacun de ces avocats voit tellement les moyens qui militent en faveur d'un adversaire, que souvent il va au-devant de ces moyens ; et quand il rétorque les raisons qu'on lui objecte, c'est par des raisons tout aussi bonnes et qui au moins sont spécieuses. D'où il suit que le vrai dans toute question ne saurait être absolu ; les Grecs, qui sont la perfection, ne sont pas aussi parfaits ; les modernes, qui offrent plus de défaillances ou de fautes, ne sont pas aussi défectueux que l'on pense et compensent par des qualités particulières les fautes et les défaillances dont l'antique paraît exempt. Je trouve, dans de vieilles notes d'il y a quatre ans, mon opinion sur le Titien. Ces jours-ci, sans me les rappeler, mais sous des impressions différentes, je viens d'en écrire d'autres. D'où je conclus qu'il faudrait presque qu'un homme de bonne foi n'écrivît un ouvrage que comme on instruit une cause ; c'est-à-dire, un thème étant posé, avoir comme un autre personnage en soi qui fasse le rôle d'un avocat adverse chargé de contredire. »

Pour et contre, ces deux avocats se retrouvent à chaque époque, avec des succès divers : de là, l'instable renom des grands hommes. Mais il est à remarquer que Delacroix a toujours eu pour lui les poètes et contre lui les réalistes : tandis que Goethe apercevait, dans ses *lithographies* de *Faust*, des perspectives nouvelles, le

tempérament français, avant tout préoccupé de la correcte imitation du modèle, a toujours incriminé ses laideurs et son dessin ; en 1864, après sa mort, tandis que Théophile Gautier chante son lyrisme et sa magnificence, Castagnary critique avec sympathie « le merveilleux artiste » dont « la peinture, sans analogie dans notre histoire, dut paraître si exceptionnelle aux contemporains » : révolutionnaire en face de l'École classique, mais réactionnaire au regard du Naturalisme qui survient, Delacroix, selon lui, reste inférieur comme moraliste et comme praticien : « L'œuvre d'Eugène Delacroix sort du rêve et non de la réalité. Le peintre a fermé les yeux devant la nature pour ne regarder qu'au-dedans de lui-même. Le peintre a été poète, il a mordu au fruit corrupteur de l'idéal, il a vécu dans l'imaginaire... Comme praticien, son dessin a été insuffisant... Quant à sa couleur,... elle a été excessive. Elle est de plusieurs tons au-dessus de la couleur vraie [1]. » De nos jours encore, tandis que le Sâr Péladan célèbre Delacroix comme le plus grand peintre français, les Goncourt lui refusent le sens de l'*harmonie,* blâmant ses jaunes, ses violets, ses verts, « ses rouges de cire à cacheter de papetier en faillite » (*sic*) [2]. Qui dénierait à Victor Hugo le don de poésie ? Cependant, la précision latine, le génie sculptural du poète de la *Légende des siècles* a méconnu Delacroix, appelant ses femmes « des grenouilles », lui reconnaissant « toutes les qualités, moins une : la beauté [3] ». Mais Victor Hugo « avait l'œil fermé à la spiritualité » : c'est Baudelaire qui l'affirme, lui l'admirateur de Delacroix et de Wagner, qui opposait subtilement « l'esprit matériel » de Raphaël « à cette canaille de Rembrandt », un puissant idéaliste qui fait rêver et deviner au-delà [4].

A ce propos, remarquons que le *Journal* porte le dernier coup au triumvirat romantique : Victor Hugo, Eugène Delacroix, Hector Berlioz, que l'esprit superficiel des avocats des deux camps se plaisait à réunir. Delacroix se montrait fort dur pour le musicien comme pour le poète, et le poète au moins ne restait pas en compte avec lui [5]. D'autre part, en sa royale *Préface* des *Fleurs du*

[1] *Les libres propos,* Paris 1864, pages 270-280.
[2] *Journal des Goncourt;* Cf. *Études d'art* (Exp. Un. de 1855).
[3] Cf. les notes du *Journal,* tome I.
[4] *Curiosités esthétiques;* Paris, 1869, posthumes : page 87 (Salon de 1846).
[5] Cf. l'*Introduction* de M. Paul Flat sur le prétendu « romantisme » de Delacroix et son injustice pour Berlioz.

*mal,* le lyrique Théophile Gautier s'étonne de trouver Baudelaire pensif parmi les jeunes « réalistes » dont le groupe naturel et puissant compose le présent *Hommage à Delacroix*[1] : mais, ici, le poète méconnaît à son tour le véritable enseignement du peintre qui avouait qu'après une période d'imagination fougueuse, subjective et libre, le savoir de l'artiste doit se retremper à la source éternelle de la nature. L'improvisation, même géniale, est un péril : le spectacle de la vie redevient parfois l'antidote nécessaire et fatal. S'il est exact de constater que le naturalisme s'est toujours montré plutôt hostile à Delacroix, il faut rendre justice aux opinions du maître et à la loyauté de ses admirateurs ; et les jeunes « réalistes » du Salon de 1864 ont prouvé que le voisinage de Courbet n'était point contraire à la future expansion du rêve.

Le temps marche et l'Art change : je ne sais trop ce que Delacroix survivant aurait pensé des indépendants qui l'ont suivi sans lui ressembler, de la matité documentaire et moderniste de Manet, refusé au Salon l'année même de sa mort et défendu parallèlement par le naturaliste Zola et le poète Mallarmé ; ce qu'il aurait pensé de la matité vaporeuse et recueillie de Puvis de Chavannes, véritable antipode de son art, mais également cher à tous les *poètes* ; ce qu'il aurait pensé des coups de pistolet néo-impressionnistes ou néo-mystiques, cauchemars ou choses vues : mais ce qu'on peut ajouter, c'est qu'il a créé, sans le vouloir, à son insu, un précédent plutôt fâcheux, car le plus infime des novateurs de brasserie peut dorénavant se rengorger, en se disant : « Je suis étrange et contesté : mais Delacroix a été bien plus que moi l'un et l'autre ! » Naguère timorés, les philistins ont emboîté le pas, confondant le génie avec la névrose, prenant l'excentricité pour l'originalité : « Tel impressionniste vous chiffonne ? affaire d'habitude ! On a dit bien pis des romantiques !... » Et notre pauvre Delacroix n'en peut mais. Depuis sa mort, tout s'est transformé, sauf le goût d'indépendance : il nous faudrait sa finesse pour distinguer les membres estropiés par l'ignorance des contours déformés par l'inspiration.

Indépendant, Delacroix le fut toute sa vie. Si nos contemporains excusent tout, nos aînés condamnaient tout : Delacroix fut

[1] De Fantin-Latour : Salon de 1864 et Centennale de 1889 ; (cf. l'*Artiste* d'octobre 1895).

un isolé, soutenu par une élite, car il ne saurait convaincre qu'une élite, — conspué par les classiques de l'atelier Guérin qui le surnommaient le « cuisinier de Rubens »; abandonné par les romantiques intransigeants qui l'accusaient de sacrifier aux Muses, à l'antique, au XVII^e siècle décoratif et pompeux des Le Brun, d'innover moins par le fond que par la forme; malmené par les *singes du sentiment* qui lui disaient : « Vous peignez trop bien, comme Le Moine, le premier peintre du Roy »; traité d'ancêtre par les naturalistes qui ont découvert que l'art et la poésie ne vivent plus de fictions; par les impressionnistes qui comparent sa couleur vigoureuse à un vieux cachemire de l'Inde. Comme Le Nain, Lesueur, Watteau, Rousseau, Millet, — Delacroix n'a pas fait le voyage de Rome : s'il a échappé à la domination de l'austère et molle Italie, il a préféré les songes de l'Orient aux spectacles de la rue. Au bibliothécaire inspiré de l'*Apothéose d'Homère* le lyrique harmonieux de l'*Élysée des Poètes* oppose un saisissant contraste qui marquera tout un siècle d'art. Et aujourd'hui que la pâle fresque refait des prosélytes, n'est-ce pas la *ligne* de son rival qui obtient les honneurs plus bruyants de la réhabilitation?

Classique incomplet?... Plutôt classique passionné. Et d'abord, quel est le génie de l'ère lyrique et positive qu'on ne puisse taxer de lacunes? Incomplets, ils le sont tous, les libres artistes qui quittent les ornières. Si les Grecs n'ont point « monopolisé l'Idéal[1] », il est ardu de rencontrer la Beauté loin de l'ombreuse eurythmie du temple. Comme Berlioz retournant à Virgile sans renier Shakespeare pour chanter les *Troyens,* comme son cher Rossini suivant le chevalier Gluck « à sa manière », comme Shakespeare lui-même, Delacroix est revenu librement vers la docte antiquité. Au maître impartial et instinctif tout ensemble, il nous est permis de préférer d'autres génies français, le calme de Poussin, la grâce de Prud'hon, qu'il aima lui-même : mais, par certains côtés vibrants et larges, Delacroix semble le dernier venu de la Renaissance, né trois siècles trop tard.

Frère intellectuel de Byron, enamouré du goût, féru de la passion, partagé entre le rêve du Nord et la somptuosité de Venise, trouvant dans son imagination « son tourment et son plaisir[2] »,

[1] Curieuse expression de Paul Mantz, 1864, citée dans une note du *Journal*.
[2] *Journal*, tome I, page 127 (*année 1824*).

impétueux avec une pointe de dandysme, Delacroix échappe à l'étiquette vulgaire du romantisme parce qu'il fut un vrai romantique, au sens moral du mot[1]; Baudelaire est décidément celui qui a le mieux compris son génie qu'il souligne « *le plus suggestif* », un mot désormais banal comme les parvenus après fortune faite. Son art littéraire et sa peinture dramatique semblent bien un hymne à la douleur[2], mais en devenant le banquet des yeux : « 22 *juin 1863*. — Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil. Ce n'est pas à dire qu'il n'y faut pas de la raison : c'est comme les beaux vers;..... toute la raison du monde ne les empêche pas d'être mauvais, s'ils choquent l'oreille. On dit : *avoir de l'oreille;* tous les yeux ne sont pas propres à goûter les délicatesses de la peinture. Beaucoup ont l'œil faux ou inerte; ils voient littéralement les objets, mais l'exquis, non ». Écrite en hâte au crayon, telle est la dernière note des *agendas :* et c'est le *peintre* qui parle. L'halluciné, le visionnaire a parfois exagéré l'âme visible de ses malades héroïques, les yeux injectés de sang, la joue livide, le torse émergeant de draperies furieuses comme des draps de fièvre; mais l'artiste n'oublia jamais la majesté féline et la grâce fauve des lions fiers, il avait sur les prunelles la séduction rusée des tigres ou le charme ingénu des fleurs. A ses yeux, il n'y eut rien de vrai que son illusion[3]. Ce cénobite était un cérébral, évocateur du rêve. M. Paul Flat, le balzacien qui s'y connaît, le nomme un *intellectuel;* c'est bien cela : mais ce fut un intellectuel coloriste, don plus rare encore.

Plaise à la postérité qu'il reste « un peu contesté toujours »! Ce fut avant tout un paroxyste, tel son jeune défenseur Baudelaire dont la magie fraternelle évoque à son nom la pourpre et l'émeraude[4] :

*Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,*
*Ombragé par un bois de sapins toujours verts,*
*Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges*
*Passent, comme un soupir étouffé de Weber.*

RAYMOND BOUYER.

[1] Banville appelait de même le poète des *Fleurs du Mal* le plus romantique des poètes.

[2] Cf. l'*Art romantique* (l'*Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*).

[3] Cf. *Correspondance* (*année 1821*).

[4] 8e strophe suggestive des *Phares*. — « L'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale : un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie », écrit mystérieusement Baudelaire lui-même à l'*Exposition universelle de 1855*, deux années avant la publication des *Fleurs du Mal*.

# UNE COLLECTION DE DESSINS

## D'ARTISTES FRANÇAIS[1]

---

### XI

Ah! nous pourrions faire une belle illustration à l'histoire de France par nos dessins des maîtres français! Pour les temps anciens, il faudrait bien nous contenter de dessins conçus par l'imagination des peintres relativement modernes; ainsi, pour saint Louis, nous aurions, par Bernard Restout, le saint roi débarquant en Égypte, dont nous avons déjà parlé; — et par P. Guérin, le même saint Louis et ses frères portant sur leurs épaules et introduisant dans la Sainte-Chapelle, en une procession solennelle, la châsse de la couronne d'épines. A la pierre noire. Coll. Ary Scheffer. — Avant cela même, nous aurions, par Gravelot, l'origine de la

[1] V. l'*Artiste* d'août, septembre et octobre 1894, janvier, mars, avril, juin, juillet, août et septembre 1895.

monarchie française, Pharamond élevé sur le pavois, — et, par Debon, la bataille d'Hastings.

Déjà nous avons cité le très important dessin de J.-B. Vanloo, représentant la cérémonie de l'institution de l'Ordre du Saint-Esprit par Henri III, dont le tableau est au Louvre[1]. — Le dessin suivant est le premier document qui traduise de main contemporaine l'évènement représenté, et il touche à l'histoire du même ordre du Saint-Esprit : il est de Toussaint Du Breuil; devant l'autel de l'ordre des chevaliers du Saint-Esprit, un évêque, debout entre deux autres évêques, semble donner la communion à l'un des chevaliers agenouillé devant une table recouverte d'un tapis fleurdelisé; sur le premier plan, à droite et à gauche, agenouillés devant des tables, d'autres chevaliers, recouverts du manteau de l'ordre, reçoivent la communion des mains d'un évêque et d'un autre prêtre. A la plume, lavé d'encre, rehaussé de blanc, sur vélin. Ce précieux petit dessin a été exécuté en orfèvrerie pour l'une des quatre faces de la masse d'armes des chevaliers du Saint-Esprit, que nous avons vue longtemps au Louvre, dans le Musée des Souverains. Les trois autres dessins d'une exécution pareille, pour la même masse, se trouvent d'ancienne date dans la collection des dessins du Louvre. Celui-ci a fait partie de la collection Desneux de la Noue, et a été acheté par moi chez le peintre Mouchot, parmi les dessins vendus après le décès de l'amateur M. Pinel. Des quatre faces de la masse d'armes, M. Reiset ne pouvait décrire que les trois qui restent au Louvre, en dehors de la nôtre, détachée sans doute par le hasard lors de la livraison faite par Jabach de sa collection à Colbert; et voici comme il en parle : « Trois petits vélins, d'une taille presque microscopique, représentant diverses scènes de l'institution de l'Ordre du Saint-Esprit, sont encore plus remarquables. Chacune des nombreuses figures qu'il y a fait entrer est pleine d'esprit et de vérité. » (*Notice des dessins du Louvre,* t. II, p. 295.)

Le Triomphe d'Henri IV; esquisse à l'huile dans le goût de Rubens, et attribuée à Van Thulden. Il est vêtu à l'antique, et assis sur un char; il tient d'une main le sceptre, de l'autre une ruche et un édit d'où pendent les sceaux. Sur les deux chevaux sont montés les génies de l'Amour et de la Victoire. Devant le char, un écuyer tient les rênes, un autre une torche; un grand-

[1] V. dans l'*Artiste* de juin dernier, une reproduction de ce dessin.

prêtre, dont un enfant soutient la robe, lui présente l'encens. Coll. Gasc.

Henri IV, debout et entouré de sept personnages divers, signe un édit ou un traité que lui soutiennent à droite et à gauche un cardinal et un docteur. A la plume, lavé de bistre, rehaussé de quelques touches de gouache. École italienne; coll. Vallardi.

Par François Anguier, ou d'après lui, la figure d'Henri de Montmorency, décapité à Toulouse, couché sur son tombeau, pour le mausolée exécuté à Moulins, au milieu du XVII^e siècle. A la plume, lavé d'encre de Chine. — Et du même temps, une vue peinte à l'huile sur dessin à la plume donnant la décoration complète de la chapelle funéraire avec toutes les figures ornant le monument auquel travaillèrent les deux frères sculpteurs. — En même temps que des dessins de Vandermeulen, bien que celui-ci ne fût pas de sa main, mais un peu antérieur, j'avais trouvé un grand croquis à la pierre noire, rehaussé de blanc, et relatif à ce même malheureux Montmorency. On lit sur cette feuille : « Castelnodary où fut pris M^r de Montmorancy en 1632 ». Vue cavalière de Castelnaudary et de ses environs, avec le plan de la bataille indiqué par des marches de troupes et des croquis de bataillons; au premier plan, à gauche, un général à cheval, tenant le bâton de commandement et son écharpe au vent.

Le Brun a été le véritable historiographe de la période la plus éclatante du grand règne, historiographe aussi officiel que Racine et que Boileau, et un peu dans la même manière volontiers allégorique. Je retrouve, sans sortir de nos portefeuilles, son crayon traçant une page des fastes de son roi à chaque évènement mémorable. C'est, comme en-tête, la Peinture, la Sculpture et les Arts divers groupés autour du médaillon de Louis XIV ; charmant petit dessin exécuté pour le livre de P. Rainssant, *Explication des tableaux de la galerie de Versailles* (Versailles, 1687, in-4). Notre dessin, au crayon, lavé d'encre, a été gravé par Séb. Leclerc. Coll. Jousselin. — Puis la première pensée du tableau central de la galerie de Versailles, le Roi gouvernant par lui-même : Louis XIV assis et entouré de figures allégoriques. Au crayon noir, retouché de blanc. Vente Kaïeman. — Puis un autre compartiment ovale pour la même galerie : les « Ambassadeurs des Nations esloignées ». A la pierre noire, lavé d'encre de Chine. Coll. J. Du Pan et Ch. Giraud.

Félibien raconte dans ses *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, que le chancelier Seguier étant mort en 1672, « l'Académie Royale de peinture et de sculpture qui, depuis plusieurs années, l'avait toujours considéré comme son Père et son Protecteur, n'ayant pu souffrir la perte de ce grand homme sans en ressentir une douleur extrême, résolut de lui faire un service autant solennel qu'il était en sa puissance... L'Académie ayant choisi l'église des Révérends Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré comme la plus commode pour élever une représentation funèbre, et M. Le Brun, premier peintre du Roi, en ayant fourni le principal dessin, plusieurs des autres Peintres et Sculpteurs de l'Académie contribuèrent par leurs différents ouvrages à mettre cette église en l'état que je vais décrire. » Et cette description ne remplit pas moins de 32 pages du tome IV des *Entretiens :* « .... Les Amours de la Peinture étaient occupés, tout autour de l'église, à soutenir son nom et ses armes qui pendaient en forme de festons avec des devises faites à l'honneur du défunt et qui avaient rapport au sujet représenté dans les tableaux qu'elles accompagnaient. Ces tableaux étaient peints en manière de bas-reliefs, ébauchés seulement avec une seule couleur, et faits avec précipitation, comme si les Amours des Arts les eussent seulement tracés et relevés d'or pour les rendre plus durables. Les principales actions de Monsieur le Chancelier étaient si bien exprimées dans chacun de ces ouvrages que malgré la mort même qui présidait en ce lieu, on croyait voir encore vivant celui dont on célébrait les funérailles..... — Dans le sixième tableau l'on voyait comme Monsieur le Chancelier entrant dans la ville de Rouen, les eschevins lui apportèrent les clefs à la porte, lorsqu'en l'année 1639 il alla dans la Normandie, où il pacifia les troubles, et mit le calme dans cette province par sa prudence, sans se servir de la force des armes, ni des troupes que le colonel Gassion conduisait sous son autorité.... — Le huitième tableau représentait le feu Roi au lit de la mort qui recommande Monseigneur le Dauphin et son État à ce fidèle ministre. La Reine paraissait assise auprès du lit du Roi, tenant devant elle Monseigneur le Dauphin. Monsieur le Chancelier était debout qui recevait les dernières volontés du Roi. » Telles sont les descriptions que donnait Félibien de deux des douze tableaux en grisaille et octogones « rangés des deux côtés de l'église au-dessous de la corniche,

entremêlés d'armes, de chiffres et de devises ». Mes deux dessins de la main de Le Brun, je les ai rencontrés à certaine distance l'un de l'autre et vous en trouveriez d'autres au Louvre, et sans doute aussi dans des collections privées. Ils sont improvisés d'une main libre et sûre et à l'effet, à la pierre noire, et lavés d'encre. Au-dessous du second, on a même rajusté, en son temps, une inscription que je croirais volontiers de la main de l'artiste. « Le Roy en mourant luy recommande son Estat et son fils, et veut qu'il soit du Conseil nescessaire de la Regence » ; ce qui, au bas de la peinture exécutée, avait été traduit exactement en ces « paroles latines » : *In extremis agens Rex Lud. XIII fidissimo Ministro Carissimum filium, regnum que commendat, jubit que supremæ voluntatis edicto, ut ad Sanctiora Regiminis concilia admittatur.*

Et à côté du Roi et de ses ministres, la Reine avait sa part dans l'œuvre de Le Brun. J'ai recueilli de lui jadis chez Rapilly une Entrée de la Reine dans Paris, en 1660 : la Reine est assise sur un char; un écuyer soutient un parasol sur sa tête; elle est précédée et suivie par de nombreux courtisans à cheval et en costume de carrousel. Très grand dessin en largeur, au crayon noir.

Dans un lot de dessins de Vandermeulen, acquis à une vente faite par Vignères, il s'en trouvait un attribué au maître flamand, et qui représente le mariage du Roi. C'est la composition connue de Le Brun pour la série des tapisseries consacrée à la vie du grand Roi et qui s'était exécutée aux Gobelins avec la collaboration de Vandermeulen. Répétition d'atelier d'après le carton du Premier-Peintre; mais dans ce lot, riche d'ailleurs d'une vue fort intéressante de Paris prise des Gobelins, très grande feuille en largeur à la plume et à l'aquarelle, on ne pouvait contester à Vandermeulen une autre page historique; c'était le « Service de la Reine mère (Anne d'Autriche) à Saint-Denis 1666 ». Précieux dessin, à la pierre noire, du catafalque et de toute la nef de Saint-Denis avec tous les personnages qui assistent à la pompe funèbre. — J'ai indiqué ailleurs le dessin de P.-P. Sevin pour le convoi funèbre de l'autre Reine, Marie-Thérèse, de Versailles à Saint-Denis.

Attribué à bon droit au même Vandermeulen, le passage du Rhin : au premier plan, Louis XIV donnant des ordres à ses généraux. A la plume, lavé de bistre, et quelques touches d'aquarelles dans les arbres du premier plan. Ce joli dessin a été passé à la pointe, comme pour la gravure.

De Charles de La Fosse, autre passage du Rhin : à droite, le Roi, à cheval, commande le mouvement de l'armée que l'on voit, dans le fond à gauche, traversant le fleuve à la nage; dans les airs volent des Renommées. Composition en largeur et cintrée, aux trois crayons. Coll. Burty.

De P. Sevin : le Dauphin enfant, celui qui sera plus tard le « gros Monseigneur », entouré de son précepteur M. de Montausier, de Bossuet, et de deux divinités allégoriques qui le revêtent de sa petite armure, est présenté au Roi et à la Reine, assis sur leur trône et entourés des grands personnages et des dames de la cour. A la plume, lavé de bistre.

C'est vers la même époque, aux alentours de 1670, que je placerai la date d'un dessin d'almanach, par un inconnu : deux généraux présentant des plans de villes conquises au Roi, tenant devant lui le jeune Dauphin, et environné de sa cour. Dessin entouré de médaillons devant représenter les faits principaux de l'armée. Il est à la plume, lavé de bistre et mis au carreau.

J'ai là une feuille curieuse, portant le timbre du statuaire collectionneur Rutxhiel et qui représente un projet de décoration de galerie pour séries de portraits en pied ou en buste, entrecoupés de grands tableaux de batailles, dont les cadres sont surmontés des armoiries des Condé au milieu d'un trophée. Sur les panneaux oblongs du soubassement, des paysages selon la mode du temps, vues de sièges ou combats de cavaliers. Le projet, lavé d'aquarelle, est dessiné de bon goût, pur et sobre. Il est du milieu du XVII^e siècle; mais ce qu'il offre de plus intéressant, ce sont ces deux lignes tracées d'une plume fort libre et point correcte : *cest la le dessein que ie veus — Louis de bourbon.* La signature du grand Condé; et une volonté exprimée fort nettement comme l'on voit; si nettement que je me tenais pour convaincu que la préférence de ce victorieux avait reçu son exécution, soit à Chantilly, soit dans telle autre habitation des Condé. Le royal châtelain de Chantilly, héritier de celui dont il a écrit l'histoire et restaurateur magnifique de son palais, a bien voulu me répondre qu'en sa mémoire il ne retrouvait rien de pareil. Quant à M. Daumet, le tant habile et savant exécuteur des travaux du duc d'Aumale, rien non plus ne lui rappelle le projet approuvé par le grand Condé, ni dans les bâtiments anciens qu'il a eu à remanier, ni dans ce qu'il a connu des parties détruites, antérieures ou postérieures à

la date probable du dessin. Mais avouez qu'il est piquant de voir le grand Condé, le héros de Rocroy et de Lens, le fameux Monsieur le Prince, entre deux victoires, peut-être entre deux captivités ou exils du temps de la Fronde, donner quelques heures de sa pensée aux choses d'art, sans doute en faveur de ce Chantilly, où grâce à son arrière héritier, grâce au vainqueur de la Smala, les choses d'art règnent en maîtresses.

J'ai cette bonne chance de posséder trois fort intéressants dessins historiques de François de Troy.

L'un représente le Prévôt des Marchands et les Echevins de la ville de Paris, à genoux au pied de la châsse de sainte Geneviève. Ce dessin est le seul souvenir d'une importante peinture qui décorait autrefois l'église abbatiale de Sainte-Geneviève-du-Mont. Voici ce qu'en disait Mariette dans l'édition qu'il donna en 1752 de la *Description de la Ville de Paris,* par Germain Brice (t. II, p. 484). « A côté du grand tableau peint en 1696 par Nicolas de Largillière, on en voit un autre de même grandeur, de M. de Troy le père; l'ordonnance est très riche. On y voit le fond du chœur de cette église, orné comme il était lorsqu'on descendit la châsse de sainte Geneviève. Malgré le mauvais jour où il est exposé, on y remarque cependant de grandes beautés; il a été donné à Sainte-Geneviève, en 1710, par le Prévôt des marchands et les échevins, à l'occasion de l'extrême disette qui suivit l'affreux hiver de 1709. » — « Quatre grands tableaux, dit à son tour d'Argenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris,* ornent la nef de l'église de l'abbaye royale de Sainte-Geneviève. Le premier, à gauche en entrant, peint par De Troy le père, représente le fond du chœur de cette église... Sur le devant se voient les Prévots des marchands et échevins de la ville de Paris. C'est un vœu fait par cette ville pour la cessation de la famine causée par l'affreux hiver de 1709. » Les trois autres tableaux votifs de la nef de Sainte-Geneviève étaient de Largillière, de De Troy le fils et de Tournière. Ceux de Largillière et de De Troy le fils se sont conservés jusqu'à nous; ils décorent aujourd'hui l'église voisine, de Saint-Étienne-du-Mont, et par leur importance comme composition historique et leur magnificence comme couleur, nous font amèrement regretter le François De Troy et le Tournière, qui ont péri sans doute dans les saccages de 93. Encore si nous retrouvions du Caennais Tournière ce que nous avons retrouvé là du De Troy! Au pinceau, lavé de bistre et rehaussé de

blanc. — Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XXII, p. 505, 1880).

Étude pour la figure du Prévôt des marchands, faisant partie de la composition précédente : il est agenouillé sur un prie-Dieu ; il est tourné de profil vers la droite et ses mains sont croisées. De la plus belle qualité des crayons de De Troy.

Autre dessin de Fr. De Troy, mais celui-ci de sa vieillesse (il avait alors plus de 74 ans). Ce dessin nous fait connaître la composition d'un grand tableau d'apparat destiné à l'Hôtel-de-Ville de Paris. D'Argenville, après avoir parlé des deux autres que De Troy avait là dans la grande salle et qui avaient pour sujet la naissance du duc de Bourgogne et le mariage du Roi, ne dit autre chose de ce dernier venu. « Il y avait encore un troisième, qu'on a ôté; c'était la publication de la Paix de 1719. (*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1re édit. 1745.) Le Prévôt des marchands, suivi des échevins, sort de la grande porte de l'Hôtel-de-Ville ; vers lui, à gauche de la composition, s'avance la Paix, et à droite se tient l'Abondance ; aux pieds du Prévôt, un enfant assis sur les degrés, déroule la feuille de la publication; au-dessus de ce groupe principal, vole dans les airs Mercure montrant l'image de la Bataille qui nous a valu la paix et dont le plan est supporté par deux Génies et par la Renommée. On aperçoit, au fond à droite, la Cité et les tours de Notre-Dame, où va se rendre le Corps de Ville ; un cheval, retenu par un page, attend M. le Prévôt des marchands. » A la pierre noire, lavé de bistre, rehaussé de blanc sur papier gris ; dessin en largeur.

J.-B. Oudry. Déjeuner de chasse du Roi : au carrefour d'une forêt, marqué par une croix entourée de bornes, le jeune roi Louis XV est assis à une table où il a invité sept seigneurs de sa cour; les autres gentilshommes se tiennent debout derrière lui ; à une table à droite, sept chasseurs se rafraîchissent en vidant bouteille ; au second plan, du même côté, est dressée une tente ; au premier plan, toujours à droite, une chaise de poste attelée de quatre chevaux ; à gauche, groupes divers de piqueurs avec leurs chiens, de seigneurs et de dames ; les chevaux des chasseurs sont groupés près de la tente ; le fond du dessin est clos par la lisière du bois ; au premier plan à gauche, le charriot des provisions. A la plume et au pinceau, lavé d'encre. Le dessin est signé : *J.-B. Oudry 1728*.

Dessin de François de Troy

Attr. à J.-B. de Troy : la Reine Marie-Leczinska appelant les prières de deux saints de l'ordre des Jésuites sur les armoiries de France et de Lorraine, que soutiennent à gauche quatre petits anges. Au pinceau et à l'encre de Chine, reh. de blanc, sur pap. gris. Coll. Turcaty.

Francesco Nicoletti, arch° da Trapani : deux grandes aquarelles, que l'on a pu voir parmi les dessins de décoration et d'ornement de maîtres anciens exposés au musée des Arts décoratifs en 1880. Je les avais acquises jadis, par échange, de M. Chanlaire, amateur à Versailles ; elles ont fait partie de la suite d'aquarelles que le cardinal de Polignac fit exécuter par Nicoletti et qui reproduisaient tous les détails des fêtes données en novembre 1729 par le cardinal à l'occasion de la naissance du Dauphin, fêtes qui firent grand bruit à Rome et à Paris et dont la direction avait été confiée à Panini et à Ghezzi. L'exposition de 1880 comprenait quatre de ces dessins, empruntés aux collections de MM. Alph. Wyatt-Thibaudeau, Jean Dolent et à la nôtre. L'un de nos dessins représente le concert donné dans la cour du palais de l'ambassade de France à Rome : les spectateurs sont assis sur des bancs faisant face aux musiciens placés sur un théâtre en forme de balcon et décoré de statues ; les fenêtres des deux étages sont garnies de nombreux spectateurs ; au centre de l'étage supérieur, un balcon orné des armes de France et du Dauphin, aux angles duquel deux Renommées sonnent de la trompette ; il est surmonté d'un baldaquin formé par la couronne fleurdelisée d'où s'échappent des draperies supportées par deux Amours. L'autre dessin, également à la plume et à l'aquarelle, représente le côté de la cour du palais faisant face à celui du dessin précédent ; les personnages sont assis de face, et les assistants de la galerie du premier étage sont appuyés sur des balustrades d'où pendent de grandes tapisseries aux armes de France et du Dauphin ; aux fenêtres du second étage, d'autres spectateurs.

Delarue. Entrée d'un ambassadeur turc : foule immense au second plan, sur la terrasse au-dessous de laquelle défile solennellement le nombreux cortège. A la plume, lavé de bistre. Est-ce un souvenir de l'entrée de l'ambassadeur turc par le jardin des Tuileries, que Ch. Parrocel avait été chargé par le duc d'Antin de peindre en 1721 ; ou bien faudrait-il y reconnaître une autre entrée d'ambassade pareille ?

Revue de la Maison du Roi au Trou d'Enfer près Marly en 1770. Très grand dessin de Lepaon, à la plume et au bistre.

Notons, au courant de la plume, huit costumes de femmes pour ballet vers la fin de Louis XIV, dans le goût de Bonnart; — et deux costumes de Dulin pour le sacre de Louis XV; — les dessins très terminés d'Alexandre Leblond, d'après le tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis, et d'après le tombeau de Turenne.

La Frensen (Nicolas). Portrait de l'ami de la France, le roi de Suède Gustave III, et de son fils. Préparation à la gouache de la peinture qui se trouve au château de Drotningholm, en Suède; la tête du roi est seule terminée. Coll. du comte Suchtelen.

Dans ses achats de bibliothèques, Poulet-Malassis avait trouvé et il m'avait donné deux curieux profils aux différents crayons, l'un de Jean-Jacques Rousseau par la marquise de Verdelin, l'amie du philosophe; l'autre de la princesse de Lamballe, attribué à Gabriel de Saint-Aubin.

Trois dessins du sculpteur d'Huez, ayant trait à l'ascension de l'aérostat de Montgolfier : 1° « La France, sous la figure de la Reine, regardant la machine aérostatique s'élever dans les airs. Cette machine est au-dessus du pavillon des Thuileries comme dans l'esquisse ci-jointe. » — 2° « Triomphe de la physique, à l'occasion de la machine aérostatique. » — 3° « Procédés des sieurs Montgolfier et Charles. La Physique y préside et semble satisfaite de leur découverte. » Ces trois dessins, achetés chez Blaisot, formaient autant de projets de monuments de sculpture décorative pour des bassins, destinés sans doute au jardin des Tuileries, à l'occasion d'une fête en l'honneur des fameux aérostats de Montgolfier. Ils sont signés et exécutés avec le plus grand soin à la plume et lavés de bistre.

Vincent (Fr.-André). Grand dessin, représentant Boyer-Fonfrède enfant, recevant devant son père une leçon d'agriculture; première pensée du grand tableau qui décore aujourd'hui le musée de Bordeaux. A la plume, lavé et rehaussé de blanc, signé et daté de 1775. Coll. Descamps.

*(A suivre).* PH. DE CHENNEVIÈRES.

# LA SIXTINE

ET

# LA LÉGENDE DES SIÈCLES

---

ANS spécial amour pour les classiques parallèles, nous voudrions cependant rapprocher deux œuvres qui, malgré la diversité des époques et des modes d'expression, semblent nous offrir d'évidentes ressemblances : la Sixtine et la *Légende des Siècles.*

Si l'on voulait faire preuve d'une plus grande ingéniosité, on pourrait étendre et généraliser le parallèle entre Michel-Ange et Victor Hugo, rechercher les oppositions aussi nombreuses que les ressemblances et souligner, par exemple, la curieuse identité de ces dénominations : *l'Aurore* et *les Orientales*, *le Crépuscule* et *les Chants du Crépuscule*, *le Jour et la Nuit* et *les Rayons et les Ombres.* Y a-t-il là pur hasard, réminiscence, identité d'impressions poétiques ? On ne sait. Ces titres vagues, imprécis, conviennent également aux œuvres du sculpteur et à celles du poète. Filles, les unes comme les autres, de la Rêverie plus que de la Pensée, celles-ci n'offrent, sous leur homonymie, aucune espèce de parenté.

On pourrait même, avec quelque bonne volonté, trouver dans le génie architectural de Hugo (*Notre-Dame de Paris*) un trait d'union qui le rapproche de l'architecte de Saint-Pierre, et constater que, si l'artiste consolait sa grande âme dans la composition de poésies platoniciennes, le poète trouvait des délassements à ses travaux dans le griffonnage de ses rembranesques dessins.

Nous n'oserions, pour notre part, entreprendre un parallèle aussi complet, crainte d'obtenir des résultats souvent négatifs ou contradictoires. Mais nous voulons choisir, dans l'œuvre de ces deux poètes, deux œuvres, la Sixtine et la *Légende*, les comparer et montrer que l'une et l'autre offrent, dans leur conception originelle, leur développement et leur conclusion, la plus exacte et la plus frappante identité.

*

Des merveilles créées par Michel-Ange, la Sixtine demeure peut-être la plus auguste. Terrifiante maîtrise d'exécution, adorable sublimité de la pensée, le génie humain atteint sur ces voûtes une de ses limites. Taine s'est prouvé singulièrement myope en ne voyant sur ces murs que des torses, des muscles, une débauche de plasticités herculéennes, une superbe jactance d'anatomiste, et Michelet, par un excès contraire mais aussi condamnable, a profité de ces fresques pour donner carrière à ses rêves mystico-révolutionnaires. La Sixtine, pour tout esprit sincère, est simplement l'œuvre d'un génie chrétien, nourri de la Bible et de Dante. Ici se dresse sa page suprême, testamentaire. Tous les lecteurs de l'*Artiste* la connaissent; mais, pour faciliter notre rapprochement, nous allons rapidement la décrire.

A première vue, il est malaisé de s'y reconnaître. Même les simples photographies causent une impression d'effroi. On se sent mal à l'aise devant ces géants dont le regard foudroie ou la méditation stupéfie. Mais, après quelque temps, l'esprit s'oriente. Le sens général de l'œuvre, — conçue, qui sait? mais en tout cas exécutée en ses deux parties à vingt ans de distance, — apparaît dans sa parfaite unité. Dès que le regard a passé des voûtes à la fresque du fond, au *Jugement*, la lumière est faite. C'est le règne de Dieu qui viendra, qui vient déjà juger les vivants et les morts. Remarquons que Michel-Ange, pour tenir le spectateur en garde contre de vaines interprétations, Michel-Ange a pris soin de fixer aux angles de son plafond, comme aux quatre points cardinaux, les

symboliques libérateurs de l'Ancien Testament : le serpent d'airain, Judith, David, Esther, qui préfigurent la venue du suprême, du divin Rédempteur.

« Tremblez, malins et méchants, prévaricateurs et pharisiens, menteurs et simoniaques, car le jour de Dieu va venir ! » tel le cri de Michel-Ange. Et, pour mieux nous convaincre, il apporte ses témoignages. Voici, récapitulée au plafond, l'histoire du monde : le chaos, la séparation des ténèbres et de la lumière, la création de l'homme, celle de la femme, le déluge, l'ivresse de Noé. Il suffit. Qu'est-il besoin de poursuivre ? N'a-t-on pas là les origines, les causes, et, pour ainsi dire, le prologue de ce long drame qui, au milieu des crimes de l'humanité, aboutit au volontaire holocauste de la suprême victime ? L'esprit sait maintenant d'où il part et où il va : du commencement à la fin du monde, de la création au jugement.

En intervalle, voici la grande aventure humaine, menée par la descendance d'Adam. Que de personnages, d'hommes, de femmes, d'enfants composent cette multitude ! il est malaisé de décrire la pose significative, d'expliquer la pensée de chacun. Vingt pages n'y suffiraient pas.

Sur tout ce monde règnent les *Prophètes* et les *Sibylles,* créations qu'on doit admirer à genoux, dans un silence adoratif. A leurs pieds se déroule toute la généalogie du Christ. On remarque David, vêtu d'une sorte de haïck, comme un Arabe. Près de lui, un ravissant jeune homme, au profil pur, à la chevelure bouclée, la jambe étendue en une pose familière et élégante, lit dans un livre ouvert devant lui sur un pupitre. Son attitude, sa personne exhalent un parfum d'amour, les tendresses passionnées du *Cantique,* des rêves à la Sulamite : c'est Salomon. D'autres semblent désespérés et restent assis près de leur femme et de leur enfant, dans une résignation fataliste. Viendra-t-il ce jour de justice tant de fois promis ? tandis que, plus loin, d'adorables femmes, belles d'espoir et même de certitude intuitive, bercent avec confiance leur chérubin.

Dans le haut on voit une humanité nue, c'est-à-dire anonyme, qui s'agite, rêve, attend, espère, discute, réclame la venue du Messie. Au milieu de tous, debout sur des pilastres, des anges, instruits des desseins éternels, promènent leur enfantine sérénité au milieu de cette fièvre générale, tandis que la voûte entière, comme sou-

levée, éclate en clameurs et mêle ses furieux appels de justice aux trompettes des anges qui, là-bas, sonnent le réveil et le jugement.

La justice! tel est le sentiment qui anime chacun, impose à l'œuvre sa rigoureuse unité. Sublime épopée, inspirée par la Bible au génie de Michel-Ange, et qui égale au livre le monument.

*

Cette idée de justice, cette conception philosophique d'une humanité criminelle et souffrante, dont l'évolution lente aboutit à Dieu, nous la retrouvons, avec des développements identiques, dans le chef-d'œuvre de Victor Hugo, la *Légende des Siècles.*

Dans un sens général et en se tenant au plan esquissé dans la préface, *Vision d'où est sorti ce livre,* la Sixtine et la *Légende* semblent être nées de la même conception :

J'eus un rêve, le mur des siècles m'apparut.
C'était de la chair vive avec du granit brut,
Une immobilité faite d'inquiétude,
Un édifice ayant un bruit de multitude,
Des trous noirs étoilés par de farouches yeux,
Des évolutions de groupes monstrueux....
Et ce mur frissonnait comme l'arbre au zéphire....
Chaque assise avait l'air vaguement animée ;
Cela montait dans l'ombre ; on eût dit une armée
Pétrifiée avec le chef qui la conduit
Au moment qu'elle osait escalader la nuit....
C'était une muraille et c'était une foule....
Tout l'homme avec le souffle inconnu qui le mène....
Ève ondoyante, Adam flottant, un et divers,
Palpitaient sur ce mur, et l'être et l'univers,
Et le Destin, fil noir que la tombe dévide....
Quel Titan avait peint cette chose inouïe ?
Qui donc avait sculpté ce rêve où j'étouffais ?
Ce rêve, et j'en tremblais, c'était une action
Ténébreuse entre l'homme et la création....
Des clameurs jaillissaient de dessous les pilastres ;
Des bras sortant du mur montraient le poing aux astres ;
Tandis que je songeais, l'œil fixé sur ce mur
Semé d'âmes, couvert d'un mouvement obscur
Et des gestes hagards d'un peuple de fantômes,
Une rumeur se fit sous les ténébreux dômes,
J'entendis deux fracas profonds, venant du ciel....
Le firmament que nul ne peut ouvrir ni clore
Eut l'air de s'écarter....

N'y a-t-il pas là tout un côté descriptif, toute une mise en scène, qui rappellent étonnamment Michel-Ange ? Et le poète ne semble-t-il pas décrire l'œuvre du peintre ? En lisant le livre même, —

surtout si nous y ajoutons les deux parties complémentaires, la *Fin de Satan* et *Dieu*, — le plan apparaît plus vaste, les tableaux plus variés, les épisodes multipliés. Mais cet agrandissement est l'œuvre du temps plus que du poète. Au lieu d'une légende biblique, d'une humanité israëlite, nous trouvons ici une légende universelle, une bible de l'humanité, encore que des figures extraordinaires, comme celles de Bouddha, Hermès, Orphée, Pythagore, Confucius et Zoroastre, ne s'y rencontrent pas.

Ces vides, si regrettables qu'ils soient, n'empêchent pas la *Légende des Siècles* de former un tout complet. Ajouter d'autres médaillons, d'autres bas-reliefs, augmenterait le volume, sans agrandir l'œuvre, puisque c'est Dieu qui, comme à la Sixtine, l'ouvre et la ferme. Le livre débute par un hymne à la *Terre*, d'inspiration orphique, et qui éclaire d'un *Fiat lux* l'œuvre entière. Il s'achève en plein ciel, dans l'abîme où les astres formidables promènent leur néant sous l'œil de Dieu. Tout le reste est épisodique. C'est la longue aventure humaine des fils d'Adam, telle que nous l'ont conservée la légende et l'histoire.

C'est donc le plan michelangesque conservé dans ses lignes essentielles, repris par un génie d'un autre ordre et selon un mode d'expression différent, mais soumis à la même pensée dominante : Dieu A et Ω !

*

Un coup d'œil synthétique nous a suffi pour saisir l'air de famille qui relie les deux œuvres. Essayons rapidement d'indiquer les identités plus marquantes et aussi les différences plus caractéristiques, qui qualifient ces deux génies créateurs.

Nous connaissons leur pensée sur une question primordiale, la croyance en Dieu et la croyance en un monde meilleur. Mais Dieu se révèle à nous sous deux formes : la beauté de la nature et le dogme religieux. A laquelle de ces deux formes le génie propre de Michel-Ange et de Victor Hugo les a-t-il poussés ?

Michel-Ange fut un chrétien sincère, soumis à l'autorité de l'Église, croyant au dogme, épris de l'idéal catholique et des farouches beautés de l'Ancien Testament. La beauté de la nature semble s'être condensée pour lui en une beauté abstraite, qu'il chanta dans ses vers platoniciens et à laquelle il aspira comme à Dieu même. La nature elle-même semble ne pas avoir existé pour lui. Est-ce que toutes les harmonies du monde ne sont pas conte-

nues dans ce microcosme, l'homme? De là une représentation exclusive de la forme humaine, sans le cadre d'un paysage, sans accessoire de fleur ou d'animal (et quel Barye! s'il eût voulu), conçue abstraitement, et dont rien ne vient tempérer l'exaltation et la hautaine sobriété. Voyez la *Création d'Ève,* où la nature est réduite à un tronc d'arbre.

Victor Hugo, au contraire, semble n'avoir pas compris l'essence du christianisme. Enthousiaste des poésies sacrées, il s'est raidi devant le dogme, éloigné du prêtre, sauvé du bedeau. Or le dogme veut être creusé; le bedeau caricatural, écarté; le prêtre ignorant, ignoré. On doit, à notre époque, savoir rester catholique malgré le clergé. Victor Hugo dans ses poésies parle souvent des mages, à une époque où ils n'étaient pas d'une circulation courante comme aujourd'hui. Mais ce mot n'a dans sa bouche qu'une valeur poétique. L'initié ne rira jamais de la religion. C'est le contraire d'un voltairien. Victor Hugo, qui comprenait à merveille les prophètes, les évangélistes et la divine beauté du Christ, n'a pas compris le christianisme, et, en mourant, il n'a confessé du symbole de Nicée que les deux premiers mots : « Je crois en Dieu. »

Mais ce Dieu qu'il n'a pas su voir derrière les voiles et les symboles de la religion, il l'a reconnu, aimé, chanté, adoré dans son œuvre visible, le monde. L'éclosion d'une fleur comme la rotation d'une planète, les symphonies des vents ou des vagues comme le silence des nuits, tous les phénomènes qui nous entourent, le jettent dans l'extase. C'est une ivresse orphique. Comme la pythonisse sur son trépied, une puissance mystérieuse, cosmique, le saisit, l'emplit et l'ébranle, sous un torrent de vie universelle, où s'abreuve son inspiration. Contemplation visionnaire, égale chez Michelet, bien supérieure à la vue nette, courte et superficielle de Leconte de Lisle, et qui ne se trouble pas devant ce passage des êtres éphémères, devant cette extraordinaire mobilité de la nature, devant ce mouvement vertigineux et éternellement circulaire de la vie, que symbolisait *l'ouroboros* antique. Vision, au contraire, pleine de sérénité, de foi et d'espérance, telle que Raphaël la représente dans l'admirable gravure de Marc-Antoine, les *Femmes au Zodiaque.* Avec son intuitif génie, Victor Hugo a rendu un immense service à l'idéalisme et mérité à ce point de vue l'éternelle reconnaissance des penseurs.

Suivant une voie différente de celle de Michel-Ange, il est parvenu au même sommet de lumière.

*

C'est sur ce sommet qu'ils ont été saisis tous deux par le même rêve de justice, embrasés dans leur âme républicaine, possédés de la même pure tendresse pour les petits, les faibles, les deshérités.

La Sixtine est l'endroit où Michel-Ange a accordé à l'enfant la plus large place, si large que Michelet fait de l'enfant le point de départ de toute la composition. Dans l'économie décorative du plafond entier, c'est une profusion céleste de chérubins. Naturellement cette même ardeur de justice, cette même tendresse pour les petits, se double d'une même haine contre les injustes et les violents.

Enfin voici une dernière ressemblance plus intime et plus frappante. La plupart des personnages de Michel-Ange et de Hugo sont, au fond, attristés et attristants. Ils reflètent je ne sais quelle inquiétude de luttes vaines, quelle angoisse d'attentes déçues, d'espérances chimériques. Mais ce doute qui point pour le visiteur de la chapelle et le lecteur du livre, se dissipe à mesure que celui-ci avance et approche de la conclusion, l'apparition d'une nouvelle aurore et le lever d'un nouveau jour.

Ainsi cette histoire biblique, cette *Légende des Siècles,* si noires, si pessimistes, aboutissent toutes deux à un rayonnant optimisme! Quelle admiration ne mérite pas une clairvoyance si lucide jointe à une foi si robuste !

Telle est la conception vraiment belle, originale, qui fait la gloire du peintre et du poète, et les classe à la suite des grands prophètes. L'analyse seule mène au pessimisme ; la synthèse seule, à l'optimisme. Intelligences complètes, analytiques et synthétiques, le mal ne les a pas troublées. Leur âme lyrique n'a pas connu le doute stérile. Michel-Ange s'est réfugié dans une espérance pleine de colère, Hugo dans une contemplation pleine de sérénité.

Tous deux ont su apporter à nos âmes un cordial puissant, un énergique viatique. Tandis que nos pas trébuchent et s'ensanglantent sur le même dur chemin, ils forcent nos regards à suivre les merveilles rassurantes du monde et finalement à se fixer sur Celui qui pour tous les siècles se révèle le vrai Juge et le seul Maître.

MAURICE BAZALGETTE.

# EUGÈNE DEVÉRIA

## ET SON JOURNAL INÉDIT

*(Suite* [1]*)*

---

UGÈNE DEVÉRIA passa une partie de l'année 1833 en Bretagne, où il avait été appelé pour décorer le chœur de l'église de Fougères. Six grandes peintures en hauteur, scènes de la vie du Christ, lui furent commandées pour cette église. Il exécuta lui-même cinq de ces tableaux ; le sixième fut peint par son frère Achille. Entre temps, à Rennes, où il séjourna quelque peu, il pensa être chargé d'un travail de sculpture, comme nous le voyons par l'extrait de la lettre suivante, adressée par lui à son frère Achille [2] :

[1] V. l'*Artiste* d'octobre dernier.

[2] Cette lettre a déjà été citée ici par M. Henry Jouin, dans son étude sur *Jean Gigoux, artistes et gens de lettres de l'époque romantique*, l'*Artiste*, février 1895 (nouv. période, t. IX, p. 115).

[illegible]

J'ai raté ici une belle affaire de gloire que je croyais mettre dans mon sac de provision. C'était 10 statues de six pieds, à mille francs pièce, en pierre, faites seulement par devant, pour une salle de spectacle que l'on bâtit. Lanno, de Rennes, les avait refusées assez impertinemment, puis, au moment où j'allais peut-être les gober, paf! voilà un de ses amis qui l'engage à faire amende honorable, et on les lui rend. Je comptais presque sur ce travail, et ça m'a véritablement désappointé, autant comme guignon de non réussite que par le fait en lui-même. C'était une belle occasion de te payer en la monnaie que tu aimes de ma part, pour la peine que tu t'es donnée après moi. Le plaisir que je savais te faire est entré pour beaucoup dans ma contrariété...

N'oublions pas qu'Eug. Devéria avait précédemment pratiqué la sculpture pour laquelle il eut toujours un goût très prononcé. Déjà, au Salon de 1831, il avait exposé une statue d'enfant en costume moderne, qui fut d'ailleurs assez mal accueillie par la critique.

A son retour de Bretagne, Eug. Devéria trouva sa sœur Laure malade. Bientôt son état s'aggrava, et, après de longs mois de souffrances, cette belle jeune fille, si aimée de tous les siens, mourut. Sa pauvre mère ne se releva pas de ce coup et ne fit plus que languir jusqu'à son dernier jour. Notre peintre fit un portrait de Laure sur son lit de mort, qui figure aujourd'hui au musée de Pau, et qui la montre pour ainsi dire endormie dans sa gracieuse beauté.

Au Salon de 1836, Eug. Devéria se vit refusé en compagnie de Marilhat, Théodore Rousseau, Louis Boulanger, etc. Il s'en consola facilement, se trouvant proscrit en assez bonne compagnie. Cette même année, il exécuta dans la chapelle de sainte Geneviève, à Notre-Dame-de-Lorette, deux grandes peintures murales, commandées par la ville de Paris. Dans la première, *Sainte Geneviève rendant la vue à sa mère,* le peintre nous montre la sainte touchant de la main les yeux de sa mère assise devant elle; à gauche, une femme accompagnée de sa fille; à droite, un cul-de-jatte à côté d'un petit garçon se traînant sur une béquille; au deuxième plan, une jeune fille et à côté d'elle, deux femmes; un peu plus loin, deux jeunes hommes; le haut de la composition est occupé par des anges sur des nuées. La seconde, la *Glorification de sainte Geneviève,* représente la sainte en extase, soutenue par deux jeunes filles; à ses pieds se voient, à gauche, divers personnages, trois femmes dont l'une agenouillée tient un enfant dans les bras, et quatre hommes dont l'un

également agenouillé ; à droite, un prélat accompagné d'un enfant portant un cierge ; au deuxième plan, un vieillard, une femme et une jeune fille ; au haut du tableau, un ange plane au-dessus des nuages. Ces deux vastes compositions furent diversement jugées. Cependant, l'éloge l'emporta généralement sur la critique. Delacroix, dont l'indulgence n'était pas la qualité dominante, les appréciait hautement. Il faut néanmoins convenir qu'Eug. Devéria n'avait rien de ce qui fait le peintre religieux. Est-ce la raison pour laquelle le préfet de la Seine ne trouva pas ces peintures de son goût ? Nous l'ignorons. Toujours est-il que ce haut fonctionnaire décida que le peintre serait par la suite écarté de la liste des artistes auxquels des commandes pourraient être faites par la ville de Paris.

Arrivons au Salon de 1838, auquel notre artiste exposa une *Fuite en Égypte*, l'*Apothéose de Psyché*, les *Enfants de Chlodomir*, vaste machine dont lui-même faisait peu de cas et qu'il garda dans son atelier jusqu'à son dernier jour ; un *Moine en prière*, des *Bretons priant devant une croix*, souvenir de son séjour à Rennes et à Fougères, qu'il donna plus tard au musée d'Avignon ; une *Scène du Don Juan de Mozart* et la *Bataille de la Marsaille*, grande composition pleine de sérieuses qualités, destinée au musée de Versailles, où elle fait d'ailleurs fort bonne figure à côté des toiles de Scheffer et de Heim. La *Fuite en Égypte* était conçue dans une donnée qui ne manquait pas d'originalité : la Vierge, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, est montée sur un âne que conduit un ange ; un autre ange, les ailes déployées, chemine à côté de la monture de la mère de Dieu, prêt à défendre le groupe divin contre toute attaque, cependant que saint Joseph en arrière jette des regards inquiets et scrutateurs sur le chemin que la sainte caravane vient de parcourir et que surplombe une pente rocheuse, abrupte, dont le sommet est occupé par des arbres aux ramures se perdant dans le cadre de la toile ; à gauche, au premier plan, parmi des herbes et des plantes, on aperçoit des cadavres d'enfants massacrés par ordre d'Hérode [1].

A ce même Salon, Eug. Devéria envoya en outre divers portraits, entre autres ceux du baron Louis, de M^me^ Devéria mère, de la belle-sœur du peintre, M^me^ Achille Devéria. Dans aucun de ces

[1] Le *Journal des Demoiselles* publia, en 1838, une mauvaise gravure de ce tableau, signée Damours.

portraits, l'auteur n'a serré la nature d'assez près, ni montré un désir bien sincère de la reproduire avec une scrupuleuse fidélité, se contentant trop souvent d'une ressemblance générale et d'apparat, sans aller jusqu'à chercher le caractère. Comme portraitiste, Eug. Devéria, de même que la plupart des peintres romantiques, n'était pas de taille à rivaliser, nous ne dirons pas avec Ingres, le maître impeccable, mais même avec Heim, Champmartin, Paulin-Guérin et les autres peintres de l'école de David. Ses portraits, d'un aspect agréable et d'une belle allure, visent à l'effet ; les accessoires, les étoffes, les fonds y sont traités largement, décorativement et non sans une certaine grandeur ; mais tous ou presque tous ses personnages ont comme un air de famille, une sorte de ressemblance qui en exclut tout caractère individuel. Ajoutons qu'ils sont le plus souvent superficiellement et pauvrement construits, et que, lorsqu'ils représentent des femmes, elles ont des attitudes alanguies, des poses maniérées, avec des fonds de ciel tantôt légers et aériens, tantôt orageux et tourmentés, qui ajoutent encore à l'aspect factice et convenu. Mais, malgré ces défauts, et peut-être même à cause de ces défauts, ces portraits plaisaient au public d'alors. Un de ceux qui contribuèrent le plus au renom d'Eug. Devéria comme portraitiste, fut celui de la princesse Poniatowska. Ce fut un des premiers qu'il peignit ; il date de l'époque où « la princesse, alors toute-puissante Égérie de M. de Talleyrand, faisait la pluie et le beau temps à la cour et à la ville », nous apprend la comtesse de Bassanville, dans ses *Salons d'autrefois*. Ce portrait se voit encore aujourd'hui dans la galerie du château de Valencey où le vieux diplomate passa les dernières années de son existence.

A la clôture de l'exposition de 1838, Eug. Devéria fut décoré ; il avait 33 ans.

Nous ne nous attarderons pas aux toiles peintes par lui de 1832 à 1838, pour le musée de Versailles. Nous avons déjà cité la *Bataille de la Marsaille*. La *Levée du siège de Metz (janvier 1553)*, le *Combat de Fontaine-Française (juin 1595)*, la *Prise de Saverne (19 juin 1636)*, ne valent ni plus ni moins que la majorité des toiles de cette collection historique. Il peignit encore, pour cette galerie, que Louis-Philippe considérait comme la grande idée artistique de son règne, les portraits de *Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, de *Charles de Cossé, comte de Brissac*, et de *Philippe de Crèvecœur, seigneur de Guerdes* ; ces portraits auraient pu présenter les caractères

d'une résurrection historique : Eug. Devéria, comme tous ceux de ses confrères auxquels échurent des commandes de même genre, s'en est acquitté comme d'un pensum, croyant, après avoir peint un personnage quelconque avec le costume du temps plus ou moins exact, avoir suffisamment rempli sa tâche. Ces effigies officielles sont exécutées sans incorrections, adroitement même, mais c'est tout ce que l'on peut en dire ; elles ne nous renseignent guère sur les personnages historiques qu'elles ont la prétention de faire revivre.

De 1827 à 1835, Eug. Devéria dessina de nombreuses lithographies, presque toutes fort remarquables. Il ne pouvait guère en être autrement, puisqu'il avait cultivé cet art à l'école de son frère Achille, qui a su tirer parti de la pierre lithographique comme personne ne l'a fait avant ni après lui. Quelques pièces portent la signature d'Eugène ; d'autres, et celles-ci de beaucoup les plus nombreuses, celle d'Achille : quelle a été la part de chacun des deux frères dans la composition et l'exécution de ces merveilleux et subtils petits tableaux d'intérieur, de ces exquises et délicates reproductions de la vie élégante et facile de la fin de la Restauration et du commencement de la royauté de Juillet ? Nous ne saurions le préciser.

A un moment donné, Eug. Devéria, dont l'activité était sans bornes, eut un atelier d'élèves. Fait curieux, la plupart des disciples étaient aussi âgés que le maître, quand ils ne l'étaient pas davantage ; quelques-uns ont eu quelque notoriété. Nous citerons parmi ces derniers, Auguste Glaize, Edmond Boutibonne, Michel Poussin, Edmond Chazérian, etc.

Entre temps, Eug. Devéria s'était marié. Il avait épousé une créole, M^lle^ Caroline du Ranzel, de quelques années plus âgée que lui, qu'il avait rencontrée dans sa famille. De cette union naquirent plusieurs enfants qui moururent tous en bas âge, sauf une fille, Marie, que son père aima tendrement. Il eut la douleur de la perdre subitement à Pau, comme nous le verrons plus tard, à peine âgée de vingt-cinq ans, dans tout l'épanouissement de sa grâce et de sa beauté. M^me^ Devéria survécut sept ans à sa fille ; elle s'éteignit en 1863 à l'âge de soixante-treize ans.

En 1837, Eug. Devéria quitta Paris, pour aller, avec sa femme et sa fille, s'établir à Avignon où il venait d'être chargé d'impor-

tants travaux de décoration picturale dans l'antique cathédrale des Doms, si superbement placée sur le point culminant du rocher qui domine toute la vallée du Rhône et d'où la vue s'étend jusqu'aux sommets neigeux des Alpes. La chapelle de la Vierge, qu'il avait à décorer, forme, en quelque sorte, une petite église à côté de la cathédrale. Il s'agissait de couvrir de fresques l'abside, les deux murs latéraux, la muraille faisant face à l'abside et enfin la voûte de cette chapelle que l'on venait de restaurer et pour laquelle on avait demandé une statue de la mère de Dieu à Pradier. Eug. Devéria avait déjà étudié ses compositions et brossé ses esquisses, lorsque, au moment de commencer l'exécution de ses peintures sur les murs, il fut appelé à accompagner à Milan le représentant de la France qui allait assister au couronnement de l'empereur d'Autriche, qui devait avoir lieu le 6 septembre 1838, à Monza, où est conservée la fameuse couronne de fer des empereurs d'Occident. Le gouvernement français avait fait choix de notre artiste pour peindre une vaste composition représentant cette cérémonie. Ce projet de commande n'eut pas de suite ; Eug. Devéria avait cependant rapporté d'Italie de nombreux documents, dessiné de grandeur naturelle les portraits des princes, ministres, prélats, grands dignitaires de la cour de Habsbourg, qui étaient du plus haut intérêt.

Rentré à Avignon, il entreprit sans plus de retard ses peintures de la cathédrale. Il commença par décorer le mur de l'abside, sur lequel il peignit les *Disciples d'Emmaüs*. Mais, appliquée sur des voûtes humides, sur un enduit insuffisamment sec, cette fresque, à peine achevée, s'écaillait et s'en allait par morceaux : le peintre dut la reprendre d'un bout à l'autre. Il entreprit ensuite, sur l'une des murailles latérales, un *Martyre de saint Étienne,* qui resta inachevé, car le peintre terrassé par la maladie avait dû interrompre son œuvre : ce fut pour lui un désastre. Bien des années plus tard, revenu à la santé, il peignit à Pau, où il habita depuis lors presque sans interruption jusqu'à sa mort, quatre grands tableaux pour compléter cette décoration de la chapelle de la cathédrale d'Avignon. Les quatre toiles, qui furent marouflées sur les murailles, l'*Adoration des Bergers,* le *Repos de la Vierge pendant la fuite en Égypte, Jésus insulté par les soldats* et la *Communion,* sont loin d'être sans mérite. Théophile Gautier qui alla voir les décorations d'Eug. Devéria dans la cathédrale en passant par Avignon pour se rendre en Afrique, parle de leur coloris clair et gai qui illumine la vieille église :

Cet éclat tout mondain, dit le brillant écrivain, aurait peut-être mieux convenu à une décoration d'opéra, à un plafond de Versailles qu'à la chapelle de la Vierge. Nos gothiques modernes, emmaillotés dans leurs longs suaires d'ascétisme factice, auraient voilé leur face devant cette mère de Dieu qui ressemblait à s'y méprendre à la mère de l'Amour, devant ces anges qui risquaient d'être des Cupidons, et Tiepolo eut été plus content de cette peinture qu'Overbeck ; mais on y reconnaissait encore les tons de la palette vénitienne qui, avant la révolution de juillet, avaient fait saluer Devéria un des princes de la couleur.

Malgré ces éloges, il faut bien convenir que par le caractère de son talent, par ses habitudes de vie, du moins jusqu'alors, personne moins qu'Eug. Devéria n'était préparé au style de la peinture religieuse ; nous avons déjà fait cette constatation à propos des peintures de l'église Notre-Dame-de-Lorette.

La maladie de l'artiste fut le point de départ d'un changement absolu dans son genre de vie. C'est, avons-nous dit, sous les voûtes froides et humides de la cathédrale d'Avignon qu'il ressentit les premières atteintes de cette affection de poitrine qui faillit l'emporter et le força d'abandonner la tâche entreprise. Le mal empira rapidement et le malheureux peintre affaibli, découragé, l'esprit aigri, plein de noirs pressentiments, ne voyant comme issue à son état que la mort pour lui et la misère pour sa femme et sa fille, tomba dans un désespoir sans bornes, dans un épouvantable découragement : les médecins lui conseillèrent d'aller demander, sinon la guérison, du moins une amélioration à son état aux eaux des Pyrénées. Le pauvre moribond partit donc pour les Eaux-Bonnes, dès que la saison le permit, pendant l'été de 1841. Il avait déjà quitté Avignon depuis quelques mois et s'était installé à Montpellier dont le climat plus doux lui avait été recommandé. Trois semaines de traitement aux Eaux-Bonnes produisirent une notable amélioration dans son état, sans cependant que la guérison fût complète. Sur les avis du médecin, il se décida à appeler les siens auprès de lui et à passer l'hiver à Pau[1]. Il s'y établit dès cette époque, et, à part quelques absences dont nous aurons d'ailleurs à parler, il ne quitta plus la capitale du Béarn.

A peine convalescent de cette terrible maladie, effrayé par la

[1] Aux Eaux-Bonnes, Eug. Devéria peignit un portrait du docteur Darralde, en reconnaissance de ses bons soins : le célèbre médecin est représenté assis à sa table, dans son cabinet, la tête posée de trois-quarts et s'enlevant sur un fond sombre.

mort qu'il avait vue de si près, il sentit renaître en lui les sentiments d'une foi bien refroidie et qui jusque-là n'avait d'ailleurs jamais été chez lui que fort tiède. Le hasard voulut qu'à ce moment psychologique de sa vie il se trouvât en relations avec un pasteur protestant qui le convertit à sa religion. Dès lors notre artiste s'absorba dans les pratiques d'un calvinisme farouche, avec une ferveur et une austérité de dévotion dans lesquelles il persévera jusqu'à son dernier jour. Le peintre brillant et fastueux, amoureux des satins, des damas, des joyaux, se transforma tout-à-coup en une sorte de rigide puritain, en une « tête-ronde » de la garde de Cromwell. Malgré tout, il ne put jamais dépouiller complètement le vieil homme, et même dans les dernières années de sa vie il gardait encore quelque chose de l'allure romantique de ses jeunes années. Les cheveux blancs coupés en brosse, le visage encadré par une belle barbe blanche, il portait le large feutre brun incliné sur le côté, des vêtements entièrement noirs, à petit collet étroit, serrés à la taille, qui lui donnaient l'aspect fier et hautain d'un vieux hugenot. Dans toute l'ardeur de sa foi nouvelle, avec l'enthousiasme d'un néophyte, il voulut convertir à ses nouvelles croyances tous ceux qui lui étaient chers. De ce côté, ses efforts et ses vœux demeurèrent stériles. Sa femme, sa fille, son frère, ses sœurs, tous les siens restèrent sourds à ses objurgations, et cette famille, si unie naguère, se trouva divisée par l'obstiné prosélytisme du néophyte. La tendresse et l'affection d'autrefois firent place à la froideur et à la défiance. Les heurts devinrent fréquents, et les relations, sans cesser tout à fait entre Eug. Devéria, son frère et sa famille de Paris, se firent moins cordiales. Aussi, lors de son premier retour à Paris après son évolution religieuse, Eug. Devéria marqua son étonnement de trouver les siens changés à son égard. Il s'en plaignit amèrement, sans s'aperçevoir que c'était lui-même, au contraire, qui était changé.

Malgré les secours et les consolations que lui apportait sa foi nouvelle, la désespérance de sa vie manquée et de sa carrière brisée à trente-cinq ans, se trahissait chez lui. C'est ainsi qu'il écrivait à son frère Achille, dans une lettre datée de novembre 1843 : « Moi aussi je suis loin de compte, quand je pense à mes rêves d'autrefois (et autrefois c'était hier), rêves où ta part était si grande et que je vois avortés ! » Dans la force de l'âge, en pleine

maturité, il doutait de lui, la pire des choses pour un artiste, avec la décevante pensée de n'être plus bon à rien, d'être incapable d'un effort sérieux et de n'avoir autre chose à demander à la peinture que son pain quotidien.

Installé à Pau, en effet, il devint un faiseur de portraits. Il en exécuta uu grand nombre, la plupart au pastel et assez piètrement payés. Ses modèles, le plus souvent gens de peu de goût, bourgeois de province attardés, ou étrangers pleins de morgue et de suffisance, lui imposaient les dimensions, l'arrangement, les accessoires, le costume de leurs effigies, et, en fin de compte, ne les trouvaient jamais assez ressemblantes. Nous n'entreprendrons pas de raconter les déboires que le malheureux artiste eut à subir à leur propos, les humiliations et le chagrin qu'il eut à supporter de ce côté. Il les dut en partie à sa bonté, pour ne pas dire à sa faiblesse et à son manque de caractère. Son excuse est que de ces portraits dépendait son pain et celui des siens [1].

En 1842, occupé à ces travaux et tout à l'accomplissement de ses devoirs religieux, il n'envoya à l'exposition que deux portraits; l'année suivante, il n'en envoya même plus qu'un seul. Au Salon de 1844, il exposa une *Résurrection du Christ,* commandée par le ministère de l'Intérieur et qui se trouve aujourd'hui dans la chapelle des congrégations dépendant de la paroisse Saint-Martin à Pau. Dans cette vaste composition, banale et sans caractère, d'une coloration fade et plâtreuse, de laquelle toute pensée est absente, comme dans nombre d'autres que nous allons avoir à énumérer, l'artiste a cru qu'il suffisait pour faire œuvre de peintre, de copier une draperie, dessiner une étoffe, peindre une tête par un procédé quelconque, sans se préoccuper le moins du monde du drame religieux ou humain qu'il avait à interpréter et qui lui a complètement échappé.

L'année suivante (1845) il exposa une grande toile, également commandée par l'État, l'*Inauguration de la statue d'Henri IV à Pau par le duc de Montpensier* [2]. Ce tableau ne fit pas grand bruit

[1] Dans nombre de maisons béarnaises on rencontre de ces portraits. Parmi les meilleurs, citons ceux qui se trouvent dans les familles de Barbotan, Cassan, des Etards, d'Etigny, Daran-d'Assat, E. Malan, Peyre, etc.

[2] Dans cette grande composition, qui se trouve aujourd'hui chez la duchesse de Montpensier au palais de San Telmo à Séville, figurent de nombreux portraits : d'abord le duc de Montpensier en tenue de capitaine d'artillerie, le duc Decazes, le lieutenant-général Harispe, le comte de Saint-Cricq, pair de France; le marquis de Lusignan, également pair

au Salon. Ch. Baudelaire trouve le silence de la presse et l'indifférence du public fort injustes et dit à cette occasion : « Les critiques et les journalistes se sont donné le mot pour entonner un charitable *De profondis* sur le défunt talent de M. Eug. Devéria, et, chaque fois qu'il prend à cette vieille gloire romantique (le peintre avait juste 40 ans) la fantaisie de se montrer au jour, ils l'ensevelissent dévotement dans la *Naissance d'Henri IV,* et brûlent quelques cierges en l'honneur de cette ruine. » Ce silence de la presse et cette indifférence du public, dont se plaint le poète, ne vont faire malheureusement que croître chaque année, jusqu'à la mort du peintre.

Au Salon de 1847, Eug. Devéria envoya une grande toile, la *Mort de Jeanne Seymour, le lendemain de la naissance d'Édouard VI,* dont le sujet avait certaines analogies avec celui de la *Naisssance d'Henri IV*. Ce n'est pas un tableau sans valeur, et, il prouve que le peintre n'avait pas perdu toutes ses belles qualités d'antan. La plupart des physionomies des personnages figurant dans ce tableau ont une grâce remarquable, quoique un peu mièvre et efféminée, celle de la reine mourante tout particulièrement. Les étoffes et les accessoires sont traités avec l'aisance et l'habileté habituelles à l'artiste. La *Mort de Jeanne Seymour* fait partie du musée de Valence.

Eug. Devéria exposa au Salon de 1848, une *Femme des Basses-Pyrénées avec son enfant.* Ce tableau est un souvenir de la vallée d'Ossau, de cette région des Eaux-Bonnes où depuis sa maladie, il avait conservé l'habitude d'aller tous les étés passer quelques mois. Le séjour qu'il y faisait à cette époque de l'année était, pour lui une période de repos après les pénibles labeurs de l'hiver, un délassement à cette fastidieuse besogne de portraits, ainsi qu'à ses leçons de dessin. Au milieu de cette belle et puissante nature, en dépit du prétendu renoncement à l'art, qu'il affecte de professer

de France ; le premier président de la Cour de Pau, Amilhau ; le préfet des Basses-Pyrénées, Jules Azevedo ; le maréchal-de-camp baron Jacoby, les députés du département, Lavielle, Pedre La Caze, Daguenet, Chégaray ; le maire de Pau, Maneseau ; le baron d'Henneville, inspecteur de la maison du Roi ; le sculpteur Raggi, auteur de la statue ; l'architecte Latapie, auteur du piédestal ; le musicien Habeneck qui conduisit l'orchestre pendant la cérémonie d'inauguration ; le président du tribunal civil, Cazaubon; le président du tribunal de commerce, Bégué ; le commandant de la garde nationale de Pau, Puyoo, et d'autres célébrités locales. Eug. Devéria fit un grand nombre d'études dessinées de tous ces personnages qui durent pour la plupart à cet effet venir poser dans son atelier. Ces dessins offriraient certainement un grand intérêt et mériteraient bien de figurer au musée de la ville de Pau.

à chaque page de son journal, les anciens enthousiasmes de sa jeunesse renaissent aussi vivaces que jadis. Il s'établissait alors dans quelque auberge de village et travaillait avec un bonheur indescriptible. Dans son journal, à la date du 6 septembre 1848, il écrit de Laruns, surpris par un orage et obligé de se réfugier dans une masure champêtre qu'il parcourt du rez-de-chaussée au grenier :

J'ai reçu, tant en haut qu'en bas, une excellente leçon de peinture. Il y a longtemps que je n'avais vu quelque chose d'aussi saisissant comme art. Cette lueur d'orage entrant dans les grandes salles par d'étroites ouvertures, donnaient aux lumières étroites d'ailleurs, une puissance incroyable. Les ombres étaient immenses, d'une obscurité veloutée, délicieuse. Là, pas de variété dans les chairs, clair et ombre, monochrome ; mais, quelle ampleur, quelle épaisseur, quelle suavité ! Pas de contours, pas de séparation entre le clair et l'ombre, tout ça passe de l'un à l'autre d'une manière insensible. Je crois que j'ai assez fait fin. Je dois pouvoir faire plus épais sans me perdre. Les paysans s'applaudissaient de la pluie et je m'en applaudissais aussi. J'ai vu là quelque chose qui vaut l'École vénitienne absente. Si je vis encore l'an prochain, j'accomplirai décidément autant que possible, mon projet de vivre ici et d'aller aux Eaux-Bonnes comme accident. Il me semble qu'il y a un progrès probable au milieu de cette nature puissante et dorée comme un Titien. (Et à la date du lendemain 7 septembre) : Le temps est à la pluie, je retourne à la maison. J'ai fait depuis quatre heures jusqu'au dîner, un souvenir de ce que j'ai vu hier. C'est un dessin au fusain, sur gros papier gris. Je crois que c'est très bien ; jamais je n'avais pensé à cela.

C'est de cette époque que datent également un certain nombre d'autres compositions dont les sujets sont empruntés à la vie des vallées pyrénéennes. Quoique ce fût, pour ce peintre habitué aux pourpoints et aux ajustements du moyen-âge et de la Renaissance, une chose nouvelle de peindre ces robustes paysans au teint hâlé, coiffés du béret national, bleu ou brun, aux vestes de gros drap gris ou rouge, aux gilets et aux guêtres de laine blanche, aux pieds chaussés d'alpargates ou de sabots aux bouts recourbés ; ces solides paysannes, la cruche d'eau fièrement posée sur la tête, au capulet rouge, au jupon violet et court s'arrêtant au genou sur une jambe nerveuse et fine, il sut voir dans ces modèles le côté élégant et gracieux qui leur est propre, en dégager la beauté caractéristique, tout en ne la rendant pas peut-être avec assez de robustesse. Dans ces études, pour ainsi dire ethnographiques, dont un certain nom-

bre figura à la vente faite après son décès à l'hôtel Drouot, Eug. Devéria semble comme toujours avoir vu la nature un peu superficiellement et trop hâtivement; c'est habile, bien entendu, mais d'une exécution creuse et vide. Malgré l'exécution insuffisante, ces compositions gracieuses et maniérées ont pourtant un charme réel. On en peut dire autant d'une suite de lithographies coloriées qu'il dessina pour un éditeur de Pau, et qui représentent les types et costumes de cette vallée d'Ossau pour laquelle il ressentait un attrait tout particulier [1]. Notons en passant le portrait, qu'il dessina au crayon gras, de Gaston Sacaze, le célèbre berger botaniste d'Olas, dans lequel il a rendu avec une vérité saisissante le caractère du modèle.

Aux Eaux-Bonnes, Eug. Devéria se retrouvait parfois avec des amis de sa jeunesse. En 1845, il s'y rencontra avec Eugène Delacroix, Paul Huet et Camille Roqueplan; nous n'avons pas besoin de dire quelle joie ce fut pour lui et les longues conversations que durent avoir ensemble les quatre amis. Plus tard, il y vit David d'Angers. A Pau, durant l'hiver de 1848, il retrouva encore un de ses anciens camarades, le sculpteur Henri de Triquety, puis Roqueplan qu'il avait déjà revu aux Eaux-Bonnes, amenés tous deux, par le soin de leur santé, dans la capitale du Béarn. Ensemble, ils revécurent les années évanouies, heureux de rappeler les souvenirs du temps de leur jeunesse, trop vite disparu.

Pendant l'été de 1849, Eug. Devéria fut appelé en Hollande, où il brossa deux portraits de la reine. Serait-ce que le puritain, qu'il était devenu, n'eût pas su flatter suffisamment son royal modèle? Toujours est-il que ces portraits n'eureut pas le don de plaire; l'un deux reparut à sa vente posthume. Les espérances fondées sur ce voyage, et elles étaient grandes, ne se réalisèrent pas. En somme, le peintre n'eut guère à se louer de la cour néerlandaise.

L'automne venu, de la Hollande, qui lui avait été si peu hospitalière, il s'embarqua pour l'Angleterre, d'où il gagna rapidement l'Écosse, où il séjourna pendant près de deux ans. Dès son arrivée, il fut appelé chez les Douglas, au château de Broodick, dans l'île d'Arran, pour y faire le portrait de la grande duchesse Stéphanie de Bade, belle-mère du duc d'Hamilton, qu'il retrouva plus tard à

[1] Cette suite de lithographies, publiée chez le libraire Auguste Basny, est devenue fort rare.

Pau, lors d'un séjour qu'elle y fit, au château mis gracieusement à sa disposition par Napoléon III. Il demeura dans cette résidence princière de Broodick-Castle jusqu'au commencement de l'année 1850, époque à laquelle il alla se fixer à Édimbourg où il n'avait fait que toucher barre à son arrivée, et où il retrouva un frère de sa mère, fixé dans la capitale de l'Écosse depuis de longues années. Là, il peignit plusieurs toiles de dimensions relativement réduites : une *Ophélie*, la *Sunamite tenant sur ses genoux son enfant mourant* et la *Mort du duc de Rothay*, épisode tiré du roman de Walter Scott, la *Jolie fille de Perth*.

Par ses lettres et son journal, nous voyons qu'il fut vivement frappé par les portraits du peintre Rœburn qu'il eut l'occasion de voir là-bas et dont, auparavant, il ignorait même le nom. Parlant d'une visite qu'il fit avec le marquis d'Hamilton chez un certain William Maxwell pour voir des portraits de cet artiste, voici ce qu'il en dit :

Je me bornerai à mentionner deux portraits qui étaient le but pour lequel le marquis m'avait engagé à aller avec eux. L'un en pied, est bon. C'est un officier de cavalerie, rouge et blanc, appuyé sur son cheval noir, éclairé par derrière du côté de l'oreille droite. La tête est excellente, cependant l'ensemble du tableau ne me paraît pas très bon. Le second, du même artiste, mort maintenant (et qui a fait, il y a quelque trente-cinq ans le portrait enfant du marquis qui est charmant), est un portrait mi-corps d'un officier d'infanterie, en rouge aussi, la main gauche sur la poignée du sabre, la droite appuyée par le pouce dans la ceinture. C'est une des meilleures peintures que j'aie jamais vues. La tête est peinte avec une fermeté que n'avait pas toujours sir Thomas Lawrence, et les habits sont rendus avec une largeur qui rappelle tout à fait le superbe sans façon des maîtres véritables. Quelle différence entre cette belle liberté du talent et notre misérable esclavage du détail caractéristique, esclavage de la médiocrité qui cherche dans le trompe l'œil à pallier sa petitesse ! J'avoue que mon ambition n'irait pas plus loin que ce portrait. Je pense que celui qui pourrait fournir une carrière un peu longue, remplie d'œuvres semblables, placerait son nom auprès des plus illustres que la postérité prisera. Au déjeûner, j'ai demandé au marquis le nom du peintre en question ; il s'appelait Rœburn. Son nom est peu connu, même en Angleterre, parce que, Écossais, il n'est jamais allé au dehors, demander à la Renommée de le faire résonner dans sa trompette menteuse.

Rien d'intéressant du reste, comme ces appréciations de l'artiste sur les maîtres. Déjà, l'année précédente, pendant son séjour en

Hollande, il avait écrit les lignes que voici après une visite au musée de La Haye :

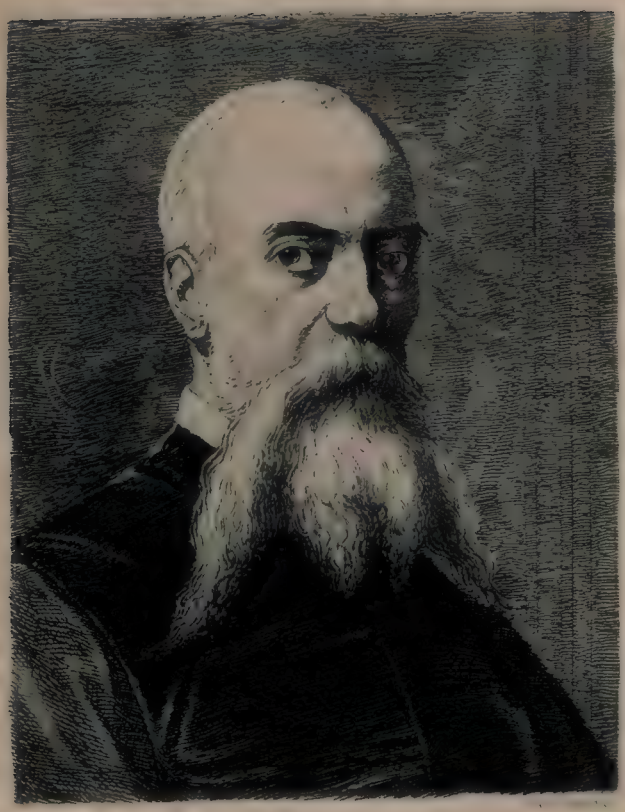
J'ai eu, au Musée ancien, une grande déception et un grand étonnement. La première, devant le *Taureau* de Paul Potter, que je crois une misérable chose ; la seconde, devant la *Leçon d'anatomie,* de Rembrandt, si belle, mais si différente de la somme ordinaire des tableaux du maître. Paul Potter m'a prouvé, dans ce grand tableau, ce que m'avaient fait soupçonner ceux de Paris, que ce n'était qu'un copieur sans art véritable. C'est un tas mal placé de grosses et de petites bêtes commençant à bœuf et finissant à grenouille. Le taureau n'est pas même d'une belle espèce, la vache est détestable. C'est rond en général, sans anatomie, sans ombre, sans vie. Le ciel a l'air d'un grand mur gris, l'arbre est à fuir, le tout est sans sacrifice et ne peut pas, selon moi, être compté comme l'œuvre d'un maître. A l'autre bout de la salle, il y a un Wœnix. Ah ! quelle différence ! C'est cela de l'art ! C'est là que les sacrifices obligent l'œil charmé à s'arrêter sur des choses importantes, tout en lui permettant de poursuivre ces mille détails où se déploie véritablement la délicatesse intelligente d'un homme de premier rang. Le centre est un cygne immense avec un cerf et un chevreuil. Mais, que de choses avec çà, que de jolies choses, que d'oiseaux, que d'objets de chasse au tir, au vol ! Et puis, ces lueurs incertaines du fond, ces vastes ombres où se perdent des lignes d'architecture dans des arbres qui font rêver, puis là-bas, bien loin, les chasseurs acharnés préparant de la besogne pour le grand peintre. Ah ! c'est de la peinture. Mais Paul Potter n'est, je le répète, qu'un copieur et pas fort encore. L'étonnement que j'ai éprouvé devant la *Leçon d'anatomie* a eu lieu quand je l'eus regardée de près. De la porte, où je la vis pour la première fois, c'est admirablement frais, gris, brillant, quelque chose qui rappelle Don Diego de Velasquez, et c'est là ce qu'on n'est pas, ce que nous ne sommes pas, nous de Paris, habitués à trouver dans Rembrandt. En approchant, ce n'est pas cette peinture si étrangement profonde et inoubliable du vieux rêveur. Ce cadavre, si étonnant dans la lumière verte, est lisse comme un Gérard Dow. Cette tête est visible comme de la peinture à la cire, sans une seule retouche ; ces têtes sont presque d'une vérité absolue. C'est simple, c'est doux, c'est à la superficie. Il semble vouloir laisser voir une seule fois comment il s'y prenait..... Mais vous reculez de nouveau et vous retrouvez cette lumière suave, ces ombres profondes qui surprennent toujours devant le maître. Un moment, je me suis dit : ce sont des hommes que je n'entends pas parler.... C'est du bien bel art.

A son retour d'Écosse, Eug. Devéria était revenu à Pau pendant l'été de 1851. Il retourna, l'année suivante, à Édimbourg avec sa fille Marie qu'il ramena en Béarn auprès de sa mère, à la fin de l'été de la même année. Puis il repartit seul, une troisième fois pour l'Écosse où il fit un nouveau séjour de près de deux ans, et

ne regagna définitivement les Pyrénées que pendant l'automne de 1854. En Écosse, son talent fut fort apprécié, et, pour avoir été discrets, ses succès n'en furent pas moins réels et durent lui être très sensibles.

Depuis lors, Eug. Devéria mena de plus en plus la vie effacée d'un artiste de province, partageant son temps entre l'exécution de quelques grandes toiles, les cours de dessin pour jeunes filles, qui avaient lieu à son atelier trois fois par semaine, et l'accomplissement de ses devoirs religieux auxquels il s'était astreint avec un extrême rigorisme. Mais, au fond, sans oser même trop se l'avouer à lui-même, il regrettait amèrement sa vie si brillamment commencée. Son journal est là pour nous l'attester : « Il est vraiment déplorable, qu'une vie soit usée comme la mienne à ne presque rien faire, à cause de la nécessité de gagner le pain de chaque jour par un moyen aussi ridicule que celui de cet atelier ». Il s'agit de cet atelier de jeunes filles dont nous venons de parler. Sur cette besogne fastidieuse, il revient sans cesse : « J'ai sept ou huit jeunes créatures, faisant des yeux, des nez, des têtes, mais peu satisfaisantes quant au résultat. Heureusement que je ne les ai que deux heures, de sorte que je ne m'abêtis pas trop ». (Lettre à son élève G. de C., 26 janvier 1861). Dans une autre lettre au même, quelques jours plus tard, il exprime les mêmes découragements : « Je fais quelques portraits peints, mais sans succès. Je baisse, je baisse ; je n'ai plus une pensée, je ne puis plus rien apprendre, ni rien retenir ». Encore dans une nouvelle lettre au même, un peu postérieure : « Il ne me reste plus une illusion sur mon talent. La série des portraits que je viens de faire pendant l'hiver, m'est une preuve irréfragable de ma faiblesse et de l'incapacité où je suis de me faire payer un prix qui vaille le dérangement. La vue de mes tableaux, à mesure qu'ils reviennent des expositions, sans que j'en vende un seul, complète toujours et fortifie ma conviction de nullité, et, plus je vais, moins je m'étonne de l'augmentation progressive de mon musée, au milieu duquel un tas de niais viennent faire des phrases d'admiration ! » La même pensée se faisait jour dans une lettre adressée à Théophile Gautier plus de dix ans auparavant. « Moi, Parisien perdu dans la foule, moi pauvre oublié, je viens vous dire à vous qui ne m'avez pas oublié : laissez-moi mourir... » (Lettre à Théophile Gautier, du 3 octobre 1850, à Pau).

ASHLEY



[illegible] GAVARNI

Rien de navrant et de poignant à la fois comme ce passage d'une lettre adressée à une jeune fille : « J'étais peintre, bas beaucoup. Je ne le suis presque plus. Je ne suis plus qu'un faiseur de portraits en façon de photographies, où l'art tient bien peu de place. Ma dégradation comme peintre m'est égale... » (Lettre à Mlle Ursule S., 6 mai 1864). Et c'est juste à l'instant où il songe à faire un tableau pour le Salon de l'année suivante, qu'il écrit ces phrases attristées, qu'il fait l'aveu désolé de son découragement.

(*A suivre.*) PAUL LAFOND

# LA TOUR

*A E. LEDRAIN.*

*CETTE vieille tour isolée*
*Prodigue depuis cinq cents ans*
*Ses légendes aux paysans*
*Et ses corbeaux à la vallée.*

*Sous les cieux par elle assombris,*
*Narguant pluie et bise, l'aïeule*
*Se dresse encor, farouche et seule,*
*Au milieu d'informes débris,*

*Murs écroulés dans la bruine,*
*Où, triste, le rêveur s'assied.*
*Chaque siècle a mis là son pied*
*Dont l'empreinte est une ruine.*

*Ainsi mon cœur, mon pauvre cœur,*
*Dressé dans ma poitrine ardente,*
*Sous la douleur âpre et mordante*
*Tenant tête au Destin moqueur,*

*Fier malgré le joug que tu portes,*
*Solide, quoique las de tout,*
*O vieux cœur, tu restes debout*
*Parmi tes illusions mortes.*

*Montlhéry.* LÉONCE DEPONT.

# Les Théâtres

Opéra : Reprises d'*Aïda* et de *Thaïs*. — Opéra-Comique : *La Navarraise*. — Odéon : *Les trois Saisons, la Vie*. — Théâtre-Français : *Les Tenailles*. — Cluny : *Mam'zelle Bémol*. — Déjazet : *Tous criminels*. — Théâtre-Royal de Stuttgart : *Zaïre*.

A l'Opéra les représentations d'été se sont poursuivies sans incident, le *Lohengrin, Sigurd,* le *Tannhäuser, Faust* ont successivement tenu l'affiche et servi à quelques débuts qui n'ont pas eu de lendemain. Tel ténor, qui a fait merveille à Lyon ou à Nantes, échoue piteusement à Paris. Le milieu est très différent et suffit pour paralyser l'artiste et lui enlever une partie de ses moyens. M. Alvarez s'est fait entendre dans le *Tannhäuser,* il y a été excellent. Cet artiste est en constant progrès, sa voix gagne en force et en sonorité; il est aujourd'hui au premier plan. Nous l'avons entendu également dans *Faust;* il y a été très applaudi. Dans *Sigurd* et le *Tannhäuser,* Renaud s'est montré un impeccable chanteur en même temps qu'un comédien accompli. Nous adresserons les mêmes éloges à Delmas qui a joué et chanté le Méphistophélès de *Faust* de façon remarquable.

Les femmes ne paraissent pas mériter les mêmes éloges : M^me^ Lafargue et M^me^ Carrère ne sont que suffisantes. M^lle^ Chrétien est inférieure dans le grand répertoire. Ne parlons pas de M^me^ Dufrane. M^me^ Bosman est une artiste sûre et consciencieuse, et M^lle^ Berthet, aujourd'hui la Marguerite officielle de *Faust,* chante bien le rôle, mais ne le joue pas; elle est toujours très applaudie dans *Anges purs, anges radieux,* son morceau de concours du Conservatoire, qu'elle enlève très brillamment.

Doit-on *jouer* à l'Opéra ? Les uns disent oui, les autres non ; pour ces derniers, chanter suffit. J'ai cependant remarqué que les bons artistes jouent et savent toujours leurs rôles, tandis que les médiocres, une fois

leur morceau achevé, s'occupent de bavarder entre eux. Quant aux chœurs, ils ne savent ni se mouvoir, ni marcher, ni gesticuler. On voit bien par-ci par-là un bras se lever et faire un geste, et quel geste! Le corps de ballet est tout aussi indiscipliné. Ces demoiselles ne sont presque jamais à ce qui se passe sur la scène; la plupart, les regards tournés vers le public, semblent dire bonjour à un ami dans la salle. Ce sont là des négligences qu'il importe de signaler. L'Opéra devrait viser à une exécution parfaite, irréprochable.

On y a repris *Aïda* qui n'avait pas été jouée depuis plusieurs années. C'est M^lle^ Bréval qui a été chargée du rôle d'Aïda. Quoique visiblement émue et troublée, elle s'en est tirée avec honneur. M^me^ Héglon faisait Amnéris; Alvarez, Radamès; Renaud, Amonasro; Gresse, Ramfis. *Aïda* n'a pas, je crois, retrouvé son succès d'antan. Les sonorités bruyantes de l'orchestre détonnent parfois. Wagner nous a habitués à une harmonie plus riche, plus colorée.

On a fait également une brillante reprise de *Thaïs*. L'œuvre de Massenet semble reprendre faveur auprès du public. Il y a des choses charmantes dans cette partition qui se maintiendra au répertoire. M^lle^ Sibyl Sanderson a fait sa rentrée dans le rôle de Thaïs, qui a été composé pour elle; elle l'a chanté merveilleusement, avec une grâce incomparable, et s'est fait applaudir avec son partenaire Delmas, supérieur dans le personnage d'Athanael.

M^lle^ Mauri a fait une brillante rentrée dans la *Maladetta*. Nous avons vu apparaître M^lle^ Zambelli, une danseuse qui nous vient de Milan et qui a tout de suite conquis le public par la grâce et le charme de son jeu.

L'Opéra-Comique nous a donné une œuvre nouvelle, la *Navarraise*, épisode lyrique en deux actes, poème de MM. Jules Claretie et Henri Cain, musique de M. J. Massenet.

Le sujet en est emprunté à une nouvelle de M. Jules Claretie, la *Cigarette*, que les auteurs ont modifiée pour les besoins de l'interprétation. Dans la *Cigarette*, il s'agit d'un paysan basque qui aime à la folie une jeune fille et qui, pour l'épouser, comme il n'est pas riche et qu'il lui faut une dot, va assassiner le général carliste Zucarraga. Celui-ci mort, il réclame au général cristino la récompense promise. Le général la lui remet, et pour punir sa félonie, il ordonne qu'il soit fusillé. Le Basque meurt en fumant une dernière cigarette. Avec un tel scénario, tout l'intérêt se portait sur le traître, cela ne faisait pas l'affaire du compositeur ni de M^lle^ Calvé qui s'était éprise de ce drame et désirait y avoir un rôle. Les auteurs opérèrent alors des changements et firent du traître une femme. Anita la Navarraise aime follement, passionnément le sergent Araquil, et ne peut l'épouser car le père d'Araquil, le vieux Remigio, réclame une dot de deux mille douros, somme égale à celle qu'il donnera à son fils. Deux mille douros! la pauvre Anita n'a rien que son amour. Le général Garrido met à prix la tête du chef carliste Zucarraga et promet

une fortune à celui qui le délivrera de son cruel ennemi. Une pensée folle, criminelle, traverse le cerveau de la Navarraise : elle se rend au camp carliste, pénètre auprès de Zucarraga et le poignarde. Un combat a eu lieu dans la matinée. Araquil revient blessé et mourant. La Navarraise lui remet l'argent de sa dot. Araquil la repousse : il sait qu'elle a été dans le camp ennemi, et il croit que cet argent est le prix du déshonneur et de la trahison. Il la maudit. Araquil succombe à ses blessures et la Navarraise, que tant d'émotions ont anéantie, tombe mourante sur le cadavre de son amant.

Sur ce sujet très dramatique, M. Massenet a écrit une partition vibrante, pittoresque, pleine de couleur et de vie. La musique se mêle au bruit de la fusillade et au cliquetis des armes, de façon à nous donner parfois une impression d'effroi et de terreur. Puis tout s'apaise, s'éteint, et la mélodie reprend le dessus. M. Massenet n'a rien écrit de plus doux et de plus tendre que la cantilène d'Araquil : « O ma bien aimée ! » Le nocturne symphonique, qui sert d'entr'acte pendant le sommeil des soldats, mérite d'être signalé ainsi que la chanson militaire du premier acte.

M^lle^ Calvé est tout à fait remarquable dans le rôle de la Navarraise, qu'elle joue et chante en grande artiste. Vêtue d'un costume noir qui fait ressortir la pâleur de son visage, belle, les yeux pleins de flamme, elle déclame et chante la musique du maître, en tragédienne lyrique, en grande artiste. M. Jérôme a dit d'une jolie voix les passages de tendresse du rôle d'Araquil. M. Bouvet est excellent dans le personnage du général Garrido. Il nous faut aussi louer la mise en scène qui est très soignée jusque dans les plus petits détails. L'orchestre fait merveille ; les chœurs eux-mêmes ont pris part à l'action. Cette représentation fait honneur à l'Opéra-Comique.

Les théâtres ont rouvert leurs portes un peu en retard, cette année, à cause des grandes chaleurs exceptionnelles du mois de septembre. La plupart ont commencé par des reprises. L'Odéon seul nous a donné deux pièces nouvelles : *les trois Saisons,* comédie en trois actes et en vers, de M. Henri Bernard, et *la Vie,* pièce en trois actes, de M. Thalasso.

*Les trois Saisons* ne sont qu'un agréable badinage un peu long pour un aussi mince sujet. Un acte suffirait pour nous présenter Colombine aux trois époques principales de sa vie. Jeune d'abord et courtisée par Pierrot poète et par Arlequin. Elle donne la préférence au poète. Au deuxième acte, nous la trouvons un peu lasse de Pierrot qui, trop occupé de ses vers, la délaisse. Elle le trompe avec Arlequin. Au troisième acte, elle revient à Pierrot, elle le soigne et le dorlotte, tandis qu'elle raille Arlequin qui, rhumatisant et gâteux, est resté seul avec une vieille servante qui le rend malheureux.

Les vers de M. Henri Bernard sont faciles, mais sans éclat; l'auteur a fait preuve de plus d'adresse que de sentiment poétique. La pièce a été gentiment jouée par M^me^ Piernold, MM. Coste et Duard.

M. Thalasso a montré dans *la Vie* un réel tempérament d'auteur dramatique. Il est regrettable qu'il ne veuille pas se soumettre aux règles absolues de l'art dramatique, qui exigent que l'action soit conduite clairement et logiquement vers le dénouement.

Il y avait certes dans *la Vie* le sujet d'un beau drame : Georges Bréval et Maxime Dasty sont deux associés. Georges est marié et Maxime est l'amant de sa femme. La pitoyable excuse qu'invoquent les coupables, c'est qu'ils s'aimaient avant le mariage. Alors pourquoi ne se sont-ils pas épousés? Georges soupçonne sa femme de le tromper; il est très malheureux, mais il est loin d'accuser son ami et associé Maxime. Il fait venir sa mère pour lui confier ses chagrins et, en même temps, pour la prier de surveiller Adrienne. Pendant une absence de son fils, M^me^ Bréval surprend les deux amants. Elle chasse Maxime, mais Adrienne part avec lui. Alors la mère songe à la douleur que va éprouver son fils, en apprenant la trahison d'Adrienne; il en mourra sûrement. La scène précédente a eu lieu pendant une absence de Georges, il rentre précipitamment de voyage. Il ne trouve chez lui ni sa femme, ni son ami; ses soupçons se confirment. M^me^ Bréval est obligée d'entasser mensonges sur mensonges pour cacher la vérité à son fils. Elle va même jusqu'à s'accuser d'imprudence et de légèreté. Mais Georges a encore des doutes : « Ma mère, lui dit-il, si vous avez accusé injustement Maxime et Adrienne, vous leur devez des excuses. Allons, demandez-leur pardon. » Et la pauvre femme s'incline devant les misérables, en leur demandant pardon. La scène est fort belle, très dramatique; elle eût certainement sauvé la pièce si M. Thalasso avait su mieux la préparer. Il n'est pas jusqu'au titre même qui n'ait nui à l'auteur. Non seulement ce que M. Thalasso nous a présenté n'est pas la vie, mais c'est le contraire de la vie. Si les défauts que nous avons signalés ont empêché l'œuvre de réussir complètement, elle n'en révèle pas moins chez M. Thalasso des qualités de force et d'invention, qui nous donnent grande confiance en son avenir. *La Vie* a été très convenablement jouée par M^lles^ Grunbach et Verteuil, MM. Monteux et Ravet.

La Comédie-Française a représenté les *Tenailles,* pièce en trois actes de M. Paul Hervieu. Cette pièce est un plaidoyer contre l'indissolubilité du mariage, dans ce cas particulier où, l'un des époux voulant le divorce, l'autre s'y refuse absolument. Ainsi rivés l'un à l'autre, ils sont pris entre des tenailles. Tel est le cas d'Irène : mariée depuis dix ans à Robert Fergan, homme égoïste et vulgaire, elle n'a pu, malgré tous ses efforts, parvenir à l'aimer. Elle souffre, elle est malheureuse, exaspérée de livrer son corps à l'homme qu'elle abhore. Elle est à bout de forces, elle le hait tous les jours davantage. Elle supplie son mari de lui rendre la liberté, il refuse : il a la loi pour lui. Il a conclu avec sa femme un contrat très clair et il le maintiendra dans toute sa rigueur. Il n'a rien fait et ne fera rien pour faciliter le divorce. Il restera époux correct et

fidèle. Si sa femme quitte le domicile conjugal, il la fera ramener par les gendarmes. Si elle le trompe, comme elle le menace, il la gardera tout de même. Il la tient et ne la lâchera pas.

Irène se révolte : « Oh! s'écrie-t-elle, qu'il n'y ait plus d'esclaves, plus de serfs nulle part, et que l'on doive être pourtant esclave et serve parce qu'on a un mari ! Que chacun ne soit pas le premier à posséder la disposition de son âme et de son corps! Non, cela me dépasse, je ne le reconnais pas, je ne le supporte pas, je ne le veux pas! »

Elle prend un amant.

Dix ans se passent entre le deuxième et le troisième acte. Nous retrouvons le ménage vivant ensemble et semblant d'accord. Cependant une querelle est sur le point de surgir entre les époux, à propos de leur fils. Robert veut le mettre au collège, Irène s'y oppose, car l'enfant est chétif et maladif, et elle craint pour sa santé. C'est pour le faire vivre qu'elle a renoncé à mourir, elle ne consentira jamais à le confier à des maîtres étrangers. Fergan persiste, l'enfant ira au collège : « Je suis le père, s'écrie-t-il. — Vous ne l'êtes pas, répond Irène. — Vous devenez folle. — Je redeviens franche. » Elle lui jette à la face qu'elle l'a trompé, et si elle a pu faiblir un jour devant ses obsessions, c'est pour sauvegarder l'enfant. Elle a caché alors la vérité comme elle la dit en ce moment pour le sauver.

Fergan est atterré. « Ne trouvez-vous pas abominable, dit-il, que le fils de votre amant, quoi que je fasse, soit mon fils et doive toujours être mon fils ? — C'est votre même loi qui a dit que malgré moi, malgré tout, je serai votre femme, qui le veut ainsi », répond-elle. C'est là un argument absolument faux, car, avant de les unir, la loi a demandé à Irène si elle consentait à prendre pour époux Robert Fergan ; elle a accepté. Robert Fergan propose le divorce. Irène refuse à son tour. Sa jeunesse est passée, ses espérances sont abolies, elle n'a plus de volonté que de rester jusqu'à la fin comme elle est; ils seront rivés l'un à l'autre.

C'est une pièce à thèse, vous le voyez, et je ne suis pas de ceux qui excluent ce genre de la scène. C'est le goût du jour, — toute notre littérature devient de plus en plus philosophique, psychologique et raisonneuse, — mais à condition toutefois que l'auteur sache donner une forme vivante et dramatique à son œuvre. M. Paul Hervieu n'a pas encore la pratique du théâtre. Ses deux premiers actes sont languissants ; ils sont remplis par les éternelles revendications d'Irène. C'est une insupportable névrosée, et le public n'est pas avec elle. En somme, elle veut quitter son mari parce qu'elle en aime un autre. Pourquoi alors a-t-elle épousé Fergan ? Elle ne sait pas, elle s'est mariée inconsciemment, avoue-t-elle. C'est là une belle raison! Elle s'est vendue et ne mérite-t-elle pas d'être esclave, serve ? Elle devient tout à fait infâme et criminelle lorsqu'elle s'introduit dans le lit de son mari pour donner un nom et une fortune à l'enfant de l'adultère. C'est une coquine qui ne nous intéresse guère et qui rend presque sympathique le froid et égoïste Fergan. La

scène du troisième acte, où la femme fait l'aveu de sa faute, est dramatique, mais elle est connue et a été faite de main de maître dans le *Supplice d'une Femme*. Avec Dumas, nous voyons très dramatiquement développées les conséquences de cet aveu. Chez M. Paul Hervieu, nous aboutissons à une conclusion tout à fait invraisemblable. Après ce qu'a dit Irène, il sera facile à Fergan de délier les liens qui l'unissent à sa femme. Donc, comme elle l'affirme énergiquement, ils ne sont nullement rivés l'un à l'autre : ils pourront divorcer.

L'interprétation des *Tenailles* est supérieure : M^lle^ Brandès est tout à fait remarquable dans le rôle d'Irène. Son jeu âpre, énergique, largement moderne, convient merveilleusement au personnage. Elle a bien la note du théâtre nouveau, et, dans ce répertoire, elle rendra de grands services à la Comédie. M. Lebargy représente l'amant poitrinaire ; le rôle est mauvais, mais il y est excellent. Il est légèrement ridicule ce jeune normalien, élève de l'école d'Athènes, avec sa théorie des amours prédestinées. Se marier, naître et mourir, sont pour lui les trois grandes solennités de l'existence. On ne s'occupe pas de naître, on meurt involontairement quand il le faut, et l'on se marie sans que l'on s'en soit plus mêlé. C'est un inconscient, un 1830 de sentiments, d'allure et de costume, et M. Lebargy l'a rendu tel. M. Raphaël Duflos a fort bien exprimé la raideur et la sécheresse de son personnage. Il est bien l'homme qui, en se levant le matin, est déjà prêt à avoir raison toute la journée. M^me^ Pierson, sœur d'Irène, qui est chargée de débiter le petit filet de bon sens qui coule à travers la pièce, dit avec une correction parfaite. Signalons également M. Laugier dans un rôle épisodique. Malgré ses défauts, la pièce mérite d'être vue ; elle n'est point banale.

Le Théâtre-Cluny nous a donné ce mois-ci *Mam'zelle Bémol*, un vaudeville à grand spectacle, en quatre actes et dix tableaux, de MM. Hippolyte Raymond et Delilia. Les auteurs ont fait un habile mélange de vaudeville et de revue. Mam'zelle Bémol est une élève du Conservatoire, classe de piano, qui doit épouser un de ses camarades de la classe de basson, s'il a le prix. Elle est fille du maître d'armes Grivart. La famille Grivart, le vieux beau Duplantin, le sénateur Le Brunoy, se trouvent mêlés à toutes sortes d'aventures qu'il serait difficile de raconter. Les personnages sont amenés à jouer une revue qui est le clou de la pièce. Cette revue renferme quelques scènes amusantes, mais elle manque un peu de cet esprit qui est l'essence même du genre. La pièce s'écoute avec plaisir cependant. Elle est fort bien jouée par l'excellente troupe de Cluny.

A Déjazet, *Tous criminels*, de MM. Gascogne et Dehere, musique de M. Bonnamy, obtient tous les soirs un succès de fou rire. La pièce est inénarrable comme toutes les pièces de ce genre d'où le bon sens et la logique sont absolument exclus et remplacés par une désopilante fan-

taisie. Dans *Tous criminels,* le quiproquo domine, il est manié par les auteurs avec une dextérité merveilleuse. Il y a, au premier acte, une histoire de pantalon ou de plusieurs pantalons qui courent les uns après les autres, d'un comique achevé. Ce qui est mieux encore, c'est que ce premier acte atteint parfois le ton de la véritable comédie ; les auteurs y donnent des preuves d'esprit et d'observation. Le second acte se passe dans une prison. L'unique prisonnier est un chef d'orchestre condamné pour adultère. Il s'y trouve bien, et toutes les fois qu'il voit une porte ouverte, il la referme prudemment. Il compose un opéra : les personnages du premier acte surviennent, il leur remet à chacun un instrument et leur fait jouer sa musique. C'est ensuite une course folle à travers la prison. Cela n'a pas le sens commun et cependant est d'une drôlerie impayable. Le troisième acte se passe dans une gare, il n'est pas moins amusant que les autres; et le quatrième, dans une buanderie où la sœur du chef de gare prend son bain. La bande qui s'est échappée de prison la fourre dans un calorifère.... Cela finit par de jolis couplets.

*Tous criminels* est une des plus joyeuses folies que nous ayons vues depuis longtemps. Elle est jouée avec entrain par une troupe qui brûle les planches et qui contribue largement au succès.

Les amateurs de bonne musique, — et ils sont nombreux à Paris, — se souviennent de l'ouvrage en deux actes, de M. Véronge de La Nux, *Zaïre,* qui fut représenté à l'Opéra, il y a quelques années. Ils n'ont pas oublié les sérieux mérites de cette partition, les qualités de puissance et de charme, l'orchestration savante et colorée, qui lui valurent l'estime des connaisseurs, et ils ont dû, maintes fois, se demander quels inexplicables motifs ont pu, après une douzaine de fructueuses représentations, faire disparaître de l'affiche cette œuvre remarquable. Nous ne prétendons pas expliquer les étranges raisons d'une telle proscription ; mais nous nous plaisons à constater que, mieux avisé, le Théâtre-Royal de Stuttgart vient de monter cet ouvrage avec un succès qui justifie pleinement l'heureuse initiative prise par le baron de Putlitz, chambellan du Roi de Wurtemberg et intendant de la scène.

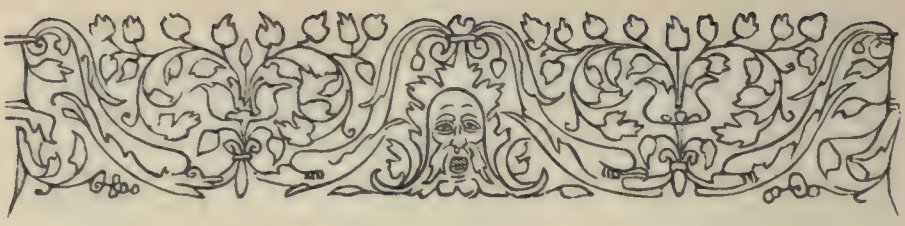
C'est la première fois qu'à Stuttgart était représentée une œuvre française qui n'avait encore été jouée sur aucun théâtre d'Allemagne. Détail assez significatif : *Zaïre* y a été donnée pour la première soirée à la représentation de gala, organisée en l'honneur de l'anniversaire de la naissance de la reine de Wurtemberg. La réussite a été complète : le public d'élite, convié à cette solennité, a fait le meilleur accueil à l'opéra de M. de La Nux, et ç'a été d'un curieux effet de voir des Allemands applaudir avec enthousiasme l'*Hymne à la France,* qui, par sa fière et puissante allure, par le souffle patriotique qui l'anime, est une des pages magistrales de la partition.

L'interprétation a été de premier ordre : M^lle^ Wiborg, l'éminente cantatrice qui, au théâtre de Bayreuth, créa le rôle d'Élisabeth dans le

*Tannhäuser,* a supérieurement rendu la passion et le charme de la touchante héroïne de Voltaire ; le rôle d'Orosmane, primitivement écrit pour baryton, a été supérieurement chanté par M. Carl Sommer dans la version originale ; il faut citer également Mlle Sutter, charmante dans le personnage de Fatime, et M. Muller, très noble et très majestueux dans celui de Lusignan.

La mise en scène a été faite avec le soin le plus scrupuleux, et, ce qui est encore plus digne d'éloges, on a rétabli, à Stuttgart, un cortège, chœurs et ballet, qui fait partie du second acte et qui avait été, on ne sait trop pourquoi, supprimé lors des représentations de *Zaire* à l'Opéra de Paris, bien que ce soit, musicalement, une des parties les plus pittoresques et les mieux venues de l'ouvrage.

L. VERNAY.



# CHRONIQUE

On sait les importants résultats qu'a donnés la mission dont fut chargé M. Dieulafoy, de 1884 à 1886, pour l'exploration des ruines de la Susiane. Deux salles du musée du Louvre sont remplies des fragments de monuments de l'époque des Achéménides, que notre savant compatriote a recueillis dans les fouilles qu'il a dirigées sur l'emplacement où s'éleva Suse. Le gouvernement français s'est préoccupé de continuer ces recherches qui promettent de nouvelles découvertes, car les fouilles entreprises par M. Dieulafoy n'ont fait qu'effleurer, pour ainsi dire, les ruines de la vieille cité. Des négociations ont été engagées avec le gouvernement du shah de Perse ; elles ont abouti à une convention qui règle les conditions auxquelles la France est admise à reprendre, dans ce pays, ses recherches archéologiques.

Le gouvernement persan accorde au gouvernement français le privilège exclusif de pratiquer des fouilles dans l'étendue de l'empire. Sont exclus de ce privilège les lieux saints et vénérés, tels que mosquées, cimetières, etc.

Les fouilles seront exécutées en présence d'un délégué du gouvernement persan, qui facilitera les travaux des savants français et veillera à ce que les conditions ne soient pas transgressées. Un membre de la légation assistera de même aux opérations.

Les objets d'or et d'argent et les bijoux seront la propriété particulière du gouvernement persan. Les délégués français pourront en acheter la moitié à un prix équivalent, et ils auront la priorité pour la seconde moitié si le gouvernement persan consent à les vendre.

Les délégués français pourront dessiner ou mouler toutes les sculptures, statues ou inscriptions qu'ils découvriront, et la moitié de tout ce qui sera trouvé appartiendra au gouvernement français.

En reconnaissance de la préférence que lui aura accordée le gouvernement persan, le gouvernement de la République fera à S. M. le shah un cadeau de 10.000 tomans (50.000 francs).

Pour assurer l'exécution de cette convention, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a demandé aux Chambres un crédit de 50.000 francs, qui permettra ainsi à la France d'acquérir l'exclusif privilège des fouilles archéologiques en Perse.

---

L'Académie des Beaux-Arts avait transmis au gouvernement un vœu en faveur de la conservation des monuments de Philœ. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a communiqué à la Compagnie une décision du gouvernement égyptien qui réalise le vœu qu'elle avait exprimé à ce sujet.

Une lettre a été adressée à l'Académie par le maire du 16e arrondissement de Paris, pour lui annoncer que, conformément aux dispositions testamentaires de M. Parent de Rosan, décédé le 8 février 1890, un orphelinat va être établi dans la propriété du testateur, située avenue de Versailles, n° 222, pour « douze jeunes filles pauvres », dont l'instruction sera faite, autant que possible « en vue du professorat ou des arts industriels », et qui seront choisies de préférence parmi les orphelines de « savants, de littérateurs et d'artistes ». Ces jeunes filles devront être âgées de huit à douze ans, être nées à Paris et être « orphelines de père et de mère ou de père ou de mère seulement », la préférence devant être accordée aux premières. Elles devront être recrutées, six dans le 9e arrondissement et six dans le 16e, par les maires de ces deux arrondissements. En conséquence, le maire a prié l'Académie de vouloir bien l'aider dans le choix qui lui incombe.

Une demande analogue a été adressée aux autres classes de l'Institut.

L'Académie des Beaux-Arts a renvoyé cette lettre à la commission centrale de l'Institut.

---

L'administration des musées nationaux vient de remplacer, sur le palier du premier étage de l'escalier Henri II, au Louvre, à l'entrée de la galerie Lacaze, le buste en marbre par Chapu, de l'ancien président Carnot, par celui de l'actuel président de la République, M. Félix Faure, œuvre du sculpteur Saint-Marceaux, qui figura au dernier Salon du Champ-de-Mars et qui avait été commandé par la direction des Beaux-Arts. Il semble donc que l'on puisse considérer comme une tradition définiti-

vement consacrée l'usage de placer, à l'entrée principale du musée du Louvre, l'effigie officielle du chef de l'État.

Un autre usage, établi depuis fort longtemps celui-ci, est de faire reproduire, par la manufacture de Sèvres, des réductions du buste officiel du chef de l'État, tirées à un nombre d'exemplaires illimité et mises en vente. C'est ainsi que la reproduction du buste de M. Casimir-Périer vient d'être exécutée à Sèvres, et que, tout récemment, on annonçait que M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, venait de faire une visite à M. Casimir-Périer pour lui remettre, au nom de l'État, le premier exemplaire sorti de la manufacture de Sèvres, de la réduction d'après son buste sculpté par Alfred Boucher.

Quant à la reproduction du buste de M. Félix Faure, elle n'est pas encore exécutée.

---

Au Louvre, on vient de terminer l'exécution de la mosaïque ornant celle des coupoles de l'escalier Daru, qui domine la *Victoire de Samothrace*.

Sur les quatre pendentifs de la coupole que revêt cette mosaïque, sont figurés les quatre grands âges de l'art antique : égyptien, assyrien, grec et latin ; sur les cintres quatre médaillons représentent les portraits des quatre grands artistes qui caractérisent chacune de ces époques.

Quand les échafaudages qui, durant les travaux, protégeaient la *Victoire*, auront disparu, on pourra juger si l'enduit rouge, qu'on a substitué, sur le mur qui lui sert de fond, à la malencontreuse décoration ocre à palmettes, est d'un effet plus heureux que cette dernière.

Et maintenant va-t-on enfin se préoccuper de l'achèvement de ce gigantesque escalier Daru ?

---

Conformément à la résolution prise par le gouvernement, un décret supprime l'emploi de directeur des Bâtiments civils et Palais nationaux.

M. Jules Comte, directeur des Bâtiments civils et Palais nationaux, est admis à faire valoir ses droits à la retraite et nommé directeur honoraire.

---

Le concours pour la reconstruction de la Cour des comptes a donné les résultats suivants : la première prime (7.000 francs) a été attribuée à M. Moyaux, inspecteur général des Bâtiments civils ; la deuxième prime (5.000 francs), à M. Blavette ; la troisième (3.000 francs), à M. Mariaud, et les trois suivantes, de 2.000 francs chacune, à MM. Paul Normand, Larche et Nachon, Leclerc et Dauvergne.

M. Guadet, dont le rapport sur les opérations du jury vient d'être inséré au *Journal officiel*, constate que ces récompenses ont été votées, la plupart et la première surtout, à la presque unanimité. Dans son rapport,

les principaux projets présentés au concours sont le sujet d'une étude raisonnée et d'une critique approfondie ; voici quelques-unes des réflexions essentielles qui y ont trait :

Le programme, exposant aux architectes le problème d'installations nouvelles à placer dans un cadre préexistant, sans exclure d'ailleurs les préoccupations artistiques, leur demandait beaucoup plus que n'exigent d'habitude les concours. Autant, dans une création nouvelle, il importe de déployer de fertilité d'invention, autant il était indispensable aux concurrents de se méfier de leur imagination et de s'interdire toute solution par trop originale. Aussi le concours a-t-il été peu nombreux. En revanche, il a été beaucoup plus varié qu'on ne s'y serait attendu et les solutions ont été aussi diverses qu'ingénieuses.

La difficulté consistait surtout dans le parti à prendre pour loger le service des archives, indépendant autrefois de la construction principale et dont le dépôt avait été primitivement installé dans un grand bâtiment, du côté opposé de la rue de Lille. De la solution adoptée devait dépendre, pour chaque concurrent, toute l'économie du projet, l'installation des trois autres grands groupes de locaux, grandes salles de la Cour, cabinets de travail des magistrats, bureaux divers, devant être subordonnée à celle-là.

Le jury a donc écarté de prime abord les projets où l'on avait divisé en plusieurs groupes les archives et ceux où on les avait réparties dans le dernier étage et les combles. Restait à examiner les solutions données par les autres. Les uns, — MM. Mariaud et Blavette étaient du nombre, — avaient placé les archives sur le quai ; d'autres, les avaient installées dans la cour d'honneur et dans les parties immédiatement voisines. D'autres enfin, dont M. Moyaux, avaient réservé aux services principaux de la Cour les constructions en façade sur le quai et constitué sur l'une des parties latérales un bâtiment spécial des archives, montant de fond et enclos par quatre murs, dont deux intérieurs sont presque des murs mitoyens avec le surplus du palais.

Cette dernière disposition a été jugée la plus heureuse. Elle met au besoin ce service en communication de plain-pied avec tous les étages du palais, tout en laissant aux archives une indépendance complète qui en facilite la surveillance. On a reproché à la première solution de sacrifier pour les archives une partie de l'architecture monumentale du palais ; on a reproché à la seconde de priver d'une cour d'honneur l'édifice dont elle n'aurait restitué la belle architecture que pour la masquer entièrement.

En ce qui concerne l'ensemble du projet de M. Moyaux, le rapporteur estime qu'il se recommandait par de rares qualités d'économie, de simplicité et de sagesse, en même temps que par son étude approfondie du programme et de ses nécessités. Il s'abstient de modifier les anciennes façades. Il consacre à l'ensemble des deux grandes salles les deux étages d'architecture monumentale sur le quai, enlevant ainsi à la salle des

Pas-Perdus, qui ne communique directement qu'avec une partie des grandes salles, une partie de son intérêt, mais gagnant à cet inconvénient, qui est léger, une grande aisance pour son plan. D'autre part, en supprimant au premier étage le portique qui fait le tour de la cour d'honneur, il obtient toute la place nécessaire pour disposer en façade sur la cour les cabinets des magistrats. Ce qui achève de caractériser son plan, c'est qu'il a su résister à la tentation de faire un ou plusieurs escaliers d'apparat, lorsque les salles du premier étage ne comportent pas de public, toutes les solennités devant se faire dans celles du rez-de-chaussée.

M. Guadet, après avoir successivement analysé les autres projets primés, termine son rapport en émettant le vœu que la construction soit commencée au plus tôt. L'opération, dit-il, sera délicate et longue, plus longue que s'il s'agissait de construire un édifice nouveau sur un terrain vacant. Si l'on veut que le monument soit achevé pour 1900, il n'y a pas de temps à perdre.

---

Le Conseil municipal de Toulouse a voté, à l'unanimité, les crédits nécessaires pour l'achèvement de l'école des Beaux-Arts, installée, comme on sait, en ces dernières années, dans l'ancienne manufacture des tabacs, et dont la haute direction a été confiée à M. Jean-Paul Laurens.

---

L'ambassadeur de Russie à Paris vient, en exécution des ordres de S. M. le tsar, de faire remettre au Cercle militaire de l'avenue de l'Opéra, un tableau du peintre russe Bogolubof, représentant le mouillage de la flotte française devant Toulon au moment de l'arrivée de l'escadre russe. L'empereur de Russie a offert cette toile au Cercle national des armées de terre et de mer, afin de perpétuer le souvenir de l'accueil mémorable fait en France à la marine russe.

La ville de Marseille recevra, de son côté, une peinture analogue, due au pinceau de Gritsenko ; et la ville de Toulon, une toile de Tkotchenko, représentant l'arrivée de l'escadre russe.

Des copies de ces tableaux commémoratifs doivent être placées au palais d'Hiver de Saint-Pétersbourg et à l'arsenal de Cronstadt.

---

Le statuaire Coutan, qui remplissait, à la manufacture nationale de Sèvres, les fonctions de directeur des travaux d'art, s'est démis de ces fonctions. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a désigné, pour lui succéder, le médailleur Chaplain, membre de l'Institut.

---

Une mosaïque gallo-romaine, mesurant 9 mètres de longueur sur 4 de largeur, trouvée à Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme) dans des travaux

de terrassement exécutés par la compagnie de Paris-Lyon-Méditerranée, vient d'être attribuée au musée de Clermont-Ferrand par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

---

Après entente entre le ministre des Finances et le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, il a été définitivement résolu que les types de la monnaie française seraient réformés à brève échéance. Le modèle de la monnaie d'or sera commandé à M. Chaplain, celui de la monnaie d'argent à M. Roty, et celui de la monnaie de bronze à M. Daniel Dupuis.

La mise en circulation des nouvelles monnaies ne pourra commencer avant un assez long délai, nécessité par la gravure des coins et par la frappe. Il va sans dire, d'ailleurs, qu'il ne s'agit pas, en ceci, d'une refonte des monnaies : ce n'est qu'au fur et à mesure de l'émission que les pièces porteront l'effigie nouvelle. Aussitôt les coins exécutés, ils serviront désormais seuls à la fabrication.

---

Le duc d'Aumale s'est rendu acquéreur du château d'Amboise, à la vente des biens dépendant de la succession du comte de Paris, son neveu.

Ce dernier en avait déjà entrepris la restauration, qu'il avait confiée à Ruprich-Robert. Ces travaux, auxquels 800.000 francs avaient été dépensés, furent interrompus lors de l'expulsion des princes. Ils vont être repris par le duc d'Aumale qui en a chargé MM. Daumet et Ruprich-Robert fils.

Sur les transformations successives du monument, nous empruntons au *Temps* les renseignements suivants, publiés par M. Thiébault-Sisson :

Des constructions primitives, successivement élevées par Charles VIII, par Louis XII et par François Ier, c'est une minime portion qui subsiste. On reste confondu, quand on voit, dans les *Plus excellents bâtiments* de Ducerceau, le plan et la vue d'ensemble du château dessinés vers 1576, les dévastations dont cette malheureuse résidence fut victime. Le plateau tout entier, sauf l'espace aujourd'hui occupé par les jardins à la française, était couvert de constructions, les unes coupant du nord au sud la cour intérieure, les autres assises en bordure sur le mur d'enceinte dont elles reliaient entre elles les terrasses. La chapelle Saint-Hubert, ce bijou un peu trop orné d'art gothique, mais si délicieusement travaillé, orfévré et tarabiscoté comme une châsse, ne se dressait pas, comme aujourd'hui, solitaire, sur la crête orientale du plateau. Une ligne continue de bâtiments, ceux-ci Louis XII, ceux-là François Ier, l'entourait. Au centre enfin du plateau, à l'extrémité de l'aile en retour, perpendiculaire à la Loire, qui subsiste encore à présent, s'élevait, au milieu d'un couvent, l'église dédiée à saint Florentin, que le dix-huitième siècle a vu disparaître.

Comment ces destructions se sont-elles opérées ? C'est ce qu'il est malaisé de retrouver. On ne peut guère émettre que des conjectures à ce sujet. Les Valois ayant délaissé, bien avant Charles IX, une résidence qui leur rappelait, entre autres fâcheux souvenirs, cette guirlande de pendus, ponctuée çà et là de têtes humaines, dont les créneaux et les balcons du château se hérissèrent à la suite de la conjuration dite d'Amboise, on cessa évidemment d'entretenir l'élégante mais coûteuse demeure, passée de mode. Les bâtiments durent

tomber en ruines peu à peu. Une gravure du dix-huitième siècle, que M. Ruprich-Robert a retrouvée, nous montre le plateau dégarni, réduit presque à l'état où nous le voyons aujourd'hui, sauf un corps de logis vers le sud. Les constructions en bordure ont toutes disparu, sauf la construction principale en façade sur la Loire, avec son aile en retour du temps de Louis XII.

C'est vers ce moment que le château, passé par voie d'échange entre les mains négligentes des Choiseul, puis cédé aux Penthièvre, échut, par le mariage d'Adélaïde de Penthièvre avec le duc d'Orléans, arrière-grand-père du comte de Paris, à la maison d'Orléans. La Révolution le confisqua, l'Empire l'attribua à Roger Ducos, qui acheva les démolitons commencées et jeta bas toutes les constructions qui n'attenaient pas au corps de logis principal.

Louis-Philippe, en reprenant possession du château, le remania. Ces remaniements, opérés dans un temps où le respect de notre architecture nationale n'était la qualité dominante ni des rois, ni des architectes eux-mêmes, dénatura ce qui restait de l'édifice. Les distributions anciennes, que le dix-septième et le dix-huitième siècle avaient déjà singulièrement modifiées, disparurent et furent remplacées par des pièces plus petites, d'une décoration et d'un goût tout modernes.

Est-ce à ce moment que disparut le haut comble du temps de Charles VIII, avec sa couverture d'ardoise sur laquelle s'enlevaient en vigueur les admirables lucarnes ouvragées dont Ruprich-Robert père a si habilement restitué les élégants pinacles? On le saura d'une façon certaine quelque jour. Il y a gros pourtant à parier que le mal était déjà fait et que les voûtes elles-mêmes de la salle des États, dont maintenant on déplore la perte, avaient été démolies, comme le toit, au dix-huitième siècle. En tout cas, c'est à Louis-Philippe que remontait la salle à manger circulaire dont la tour colossale des Minimes était encore affublée quand le comte de Paris entreprit, en 1876, les premiers travaux de restauration.

Mais cette restauration, si bien menée, n'a pu être et n'a été que partielle. Elle a eu pour principaux résultats de rétablir, dans son intégrité, le couronnement de la tour des Minimes avec le joli cloître qui en protège l'entrée du côté des jardins du château, et de rendre à la façade sur la Loire, avec le chemin de ronde qui courait, à l'étage inférieur, devant la salle des Gardes, son magistral aspect d'autrefois. Les travaux que va ordonner le duc d'Aumale porteront sur la toiture et, à l'intérieur, sur la salle des États.

Rien ne subsiste, en effet, entre les quatre murs, de l'architecture primitive. Le hall grandiose où se tenaient les États, était divisé, comme celui du château de Blois, par une longue série de colonnettes sur lesquelles reposaient les voûtes, en une double nef gothique d'une légèreté merveilleuse. Les deux nefs ont été détruites complètement : on ne voit plus que l'amorce des voûtes. Elles seront intégralement restituées, avec les monumentales cheminées surmontées, à la mode de Charles VIII, d'une hotte, qui en garnissaient les deux extrémités.

Même travail, à l'étage inférieur, pour la salle des Gardes.

Quant au toit actuel en pente douce, il sera également remplacé par la haute toiture primitive. La magnifique charpente qui le portait et qui recouvrait de sa voûte en berceau l'étage supérieur, sera rétablie telle qu'elle fut jadis et pourvue des mêmes cheminées que la grande salle des États. Quant à l'aile Louis XII, où tout a disparu comme dans le corps de logis principal, et qui contenait la chambre à coucher d'Anne de Bretagne, elle garde, elle aussi, aux murailles, sous les lambris Louis-Philippe récemment arrachés, d'irrécusables témoins de sa décoration première, des corniches, des fragments de culs-de-lampe, des moulures, qui permettront au besoin de lui redonner, si le duc d'Aumale le juge à propos, sa physionomie première. Quoi qu'il en soit, les divisions intérieures seront les mêmes.

Les intentions du duc d'Aumale sont d'installer, dans le bâtiment Louis XII, perpendiculaire au cours de la Loire, un asile où les serviteurs vieillis au service de sa famille prendront leurs invalides. Il réalisera ainsi un projet fait par son père et dont la révolution de Février empêcha

l'exécution. Quant aux autres constructions du château, restaurées et rétablies dans leur état primitif, elles seront ouvertes aux visiteurs.

Une fois de plus, le duc d'Aumale donnera, en cela, un éclatant témoignage de sa générosité princière et de ses goûts artistiques de grand seigneur.

---

Sur la place de l'Odéon, on a inauguré le monument élevé par souscription publique en l'honneur d'Émile Augier.

Le sculpteur Barrias a produit là une œuvre fort remarquable, qui se distingue par les habituelles qualités de tenue, de caractère et de style, propres à l'éminent statuaire, et par la simplicité et la fermeté de l'exécution. L'effigie d'Augier est représentée par un buste de bronze, édifié sur une haute stèle, au pied de laquelle se groupent trois figures, de bronze également : debout, la Comédie inscrivant au-dessous du buste le nom du maître et se détournant vers la Clorinde de l'*Aventurière*, assise, l'éventail à la main, sur le soubassement; par derrière et faisant face à la colonnade de l'Odéon, un petit Génie souriant, portant un masque où se reconnaissent les traits de M. Got, l'ex-doyen de la Comédie-Française. Entre tant de types créés par le puissant génie d'Émile Augier, si le statuaire a, de préférence, choisi l'héroïne de l'*Aventurière*, c'est, à n'en pas douter, qu'il a été séduit par le côté plastique du personnage et l'heureux et riche arrangement que lui offrait un somptueux costume de la Renaissance. Quelles que soient, en effet, les fortes qualités dramatiques de l'*Aventurière*, on ne saurait présenter cette pièce, bien qu'elle demeure au répertoire de la Comédie-Française, comme le prototype des œuvres d'Augier, comme son chef-d'œuvre, car elle est d'un mérite littéraire très relatif et surtout d'une pauvreté de versification qui, par ce point spécial, la met au-dessous du médiocre. N'en faisons point grief à M. Barrias toutefois, qui, lui, n'a certainement voulu se préoccuper d'autre chose que de montrer une belle figure féminime et y a, d'ailleurs, parfaitement réussi.

M. Combes, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts; M. Gérôme, de l'Académie des Beaux-Arts, devenu président du comité après la mort de Gounod; M. Jules Claretie, administrateur du Théâtre-Français ; M. François Coppée, enfin M. Edon, membre de l'Association amicale des anciens élèves du lycée Henri IV, dont Émile Augier fut élève, ont fait successivement l'éloge du maître.

Après avoir vanté, dans l'œuvre d'Augier, la ferme sobriété du style et le don d'observation, M. Combes a rendu un éclatant hommage au moraliste :

A notre époque de vie agitée et bruyante, il semble qu'il n'y ait ni temps ni place pour l'enseignement de la morale. Deux siècles de critique en ont détruit les bases anciennes. La lutte pour l'existence absorbe toutes nos pensées et interdit à l'esprit de se replier sur lui-même pour obvier aux effets de cette destruction.

Il n'y a de moments possibles pour l'enseignement moral que les moments de loisir. Son heure est donc forcément l'heure du théâtre. Alors seulement nous prêtons une oreille attentive à ses leçons, parce qu'elles s'offrent à nous comme une sorte de récréation et presque de divertissement. Plus l'amusement s'y mêle et les pénètre, plus les impressions bienfaisantes qui se dégagent de ce mélange agissent au dedans de nous pour incliner le cœur aux suggestions de la raison. Tel peut être, en notre temps, le rôle social du théâtre, bien injustement attaqué par des moralistes chagrins; telle aussi son efficacité entre les mains d'un homme de génie.

Émile Augier a été un de ces hommes.... Personne ne s'est mis plus résolument au travers des glorifications malsaines de notre temps, l'argent, la courtisane. Ses comédies ont été une protestation indignée de la conscience individuelle contre les engouements immoraux de la faveur publique. Quel talent ne lui a-t-il pas fallu pour lutter avec succès contre des vices triomphants !

Ce qui accroît le mérite de cette lutte, c'est qu'il n'a eu recours pour vaincre qu'aux armes du bon sens. Relisez ses comédies : c'est la morale commune, c'est la droiture naturelle, c'est le sentiment du devoir qui constituent ses moyens d'action. Il n'a pas besoin d'autre chose pour engager la bataille, et, grâce à un art infini de mise en scène, grâce à la beauté persuasive de son langage, il enlève les cœurs et les gagne invinciblement à sa cause.

Émile Augier a été le défenseur persévérant de la vertu. En la défendant, il songeait avant tout à la jeunesse. C'est le jeune homme qu'il a voulu mettre en garde contre les séductions souriantes et dorées qui brisent les cœurs ou les dessèchent, contre les apparences de l'amour qui tarissent la source des plus pures tendresses, contre les illusions d'une ambition précoce qui, sous prétexte d'assurer l'avenir, ruinent l'honneur pour la vie. La jeunesse, c'était pour lui

Vertu,
Désintéressement, courage, conscience,

c'était aussi l'horreur de toute bassesse et de toute lâcheté, c'était le rire franc et la gaieté confiante, c'était la passion de tout ce qui élève l'âme et la fortifie. S'il a mis quelquefois dans la bouche de ses jeunes gens la bravade d'un scepticisme qui veut douter avant d'avoir essayé de croire, par quelles généreuses révoltes ne les a-t-il pas rachetés des pires défaillances! Certes, messieurs, vous avez sagement fait de lui dresser ici, au milieu de ceux qu'il a aimés, ce monument de votre affection et de votre reconnaissance. Le ministre qui a la lourde charge d'assurer par l'éducation de la jeunesse l'avenir de la patrie a, plus que personne, le devoir de vous en remercier, et ce sera un des ses meilleurs souvenirs d'avoir été appelé à rendre un public hommage à la mémoire d'un grand artiste qui fut un grand homme de bien.

Après le ministre, M. Gérôme a donné lecture du discours que, peu de temps avant de mourir, Gounod avait préparé, en qualité de président du comité, pour cette solennité. Il a ajouté quelques paroles en son propre nom pour rappeler l'amitié qui l'unissait à Augier et exprimer le regret que sa veuve n'ait pas eu la joie de voir ainsi glorifier la mémoire de son mari.

M. Claretie a salué Augier au nom de la maison de Molière; il a rappelé ses débuts à l'Odéon avec la *Ciguë*, qui le fit célèbre du jour au lendemain, sans qu'il se doutât qu'un jour son image se dresserait, saluée par la foule, devant ce théâtre :

Il eût d'autant moins pu songer à cette gloire que le temps n'était pas si éloigné où les maîtres de l'esprit, les éducateurs d'hommes étaient, lorsqu'on les honorait en effigie, proscrits de la place publique et relégués dans la pénombre de quelque bibliothèque.

Sur cette place même de l'Odéon, où nous fêtons aujourd'hui un dominateur du théâtre et des lettres, des écrivains et des peintres avaient eu, voilà bien longtemps, la pensée d'élever la statue de Molière.

C'était en 1829. Le sculpteur Gatteaux, prix de Rome, offrait, pour l'exécution du monument, son concours gratuit. Le projet fut soumis au ministre de l'Intérieur, — était-ce M. de Martignac, M. de La Bourdonnais ou M. de Montbel ? — et le ministre refusa son autorisation sous prétexte « que les places publiques de Paris, — je cite la réponse officielle, — étaient exclusivement consacrées aux monuments érigés en l'honneur des souverains ».

Le temps a marché, messieurs, et les véritables souverains, ceux de l'esprit et de la pensée, ont droit maintenant au plein air du triomphe et au salut de la foule qui passe. Et il semble même que ceux qui les aiment et leur gardent un souvenir fidèle aient d'autant plus de hâte à leur élever des statues que les nouveaux venus mettent plus d'empressement à contester la valeur de nos admirations d'hier.

Tous ceux qui viennent ici et contempleront l'image du fier honnête homme et du pur écrivain que nous fêtons aujourd'hui, pourront cependant se dire que l'hommage rendu à Augier est juste et mérité....

Au nom des auteurs dramatiques, M. François Coppée a pris la parole et rendu hommage aux vertus de notre race, aux qualités vraiment nationales dont Émile Augier fut en quelque sorte l'incarnation suprême ; en lui, tout est de provenance et de source exclusivement française :

Oui, c'est bien des grands satiriques de notre théâtre que descend Émile Augier et l'inspiration comme la forme de ses ouvrages portent vraiment la seule empreinte de notre génie national. Par ce temps de cosmopolisme, n'avons-nous pas le droit de nous féliciter qu'un des maîtres les plus mâles et les plus probes de notre théâtre ne doive rien aux littératures étrangères ? Loin de moi la pensée de refuser de les comprendre et de les admirer. L'art n'a pas de patrie : *Spiritus flat ubi vult.* Accueillons tous les chefs-d'œuvre d'où qu'ils viennent, et poussons même notre politesse traditionnelle jusqu'à ne pas reconnaître en eux les beautés qu'ils nous ont parfois empruntées. Mais c'est aussi un devoir de l'hospitalité que de sortir du coffre tous ses trésors. Montrons les nôtres et ne soyons pas trop modestes ; car, tandis que nous acclimatons chez nous, non sans efforts, quelques œuvres étrangères, la pensée française rayonne victorieusement au loin ; et, pour ne parler que d'Augier, ses puissantes comédies sont traduites dans toutes les langues et acclamées sur toutes les scènes de l'Europe.

On a dressé le buste du poète devant le théâtre où, tout jeune encore, il débuta d'une façon si éclatante, en y faisant jouer la *Ciguë,* charmant ouvrage dans lequel cet esprit gaulois s'était paré de grâces athéniennes. C'était après la chute des *Burgraves* et lorsqu'on opposait au drame romantique l'ancienne tragédie ressuscitée par Ponsard sous les traits de sa pure et froide Lucrèce, — et la critique voulut enrôler l'auteur de la *Ciguë* et de *Gabrielle* dans les rangs de la réaction. Que tout cela est loin et comme ces querelles nous semblent aujourd'hui misérables ! Progrès, recul, — que signifient ces mots en matière d'art ? Ils ne dissimulent, la plupart du temps, que le goût du jour, la mode éphémère. Les écoles et leurs théories passent : les œuvres seules demeurent. Émile Augier, qui était la raison et la modestie mêmes, a dû souvent hausser les épaules quand on le donnait pour rival au plus grand lyrique du dix-neuvième siècle et de bien des siècles, et nous l'avons vu, plus tard, lever son verre devant Victor Hugo et le saluer, au nom de tous écrivains français, par un mot plein de grandeur et de simplicité : « Au père ! »

A présent, le temps a fait son œuvre. Le chef de l'école romantique et le poète de l'école du bon sens sont devenus tous les deux classiques, classiques dans la plus belle et la plus forte acception du mot. Ils le furent de leur vivant ; ils le seront tant qu'il y aura une littérature française ; et, de même que les tableaux d'Ingres et de Delacroix

triomphent dans la même salle au Louvre, de même nous applaudissons l'*Aventurière* et le *Gendre de M. Poirier* à la Comédie-Française, les lendemains de *Ruy Blas* et d'*Hernani*...

Au nom de la famille d'Émile Augier, M. Paul Deroulède, a présenté ses remerciements aux orateurs et au statuaire.

---

Un peintre de marine hollandais, établi depuis longtemps à New-York, Maurice-Frédéric-Henri de Haas, vient de mourir en cette ville, à l'âge de soixante-trois ans. Il avait débuté par des études à l'aquarelle des côtes d'Angleterre et de France qui le firent nommer, en 1857, peintre de la marine néerlandaise. Deux ans plus tard, il émigrait en Amérique, où s'est passée presque toute sa carrière. Ses tableaux les plus connus sont : une *Tempête sur Jersey*, une *Tempête sur Stars' Islande*, le *Naufrage*, *Coucher de soleil sur la mer*, le *Phare de l'île Blanche*, le *Yacht « Indompté »*, etc.

# LES LIVRES

*Supplément au Catalogue de l'œuvre gravé de Félicien Rops,* par Erastène Ramiro, illustrations de Félicien Rops, fleurons et culs-de-lampe par Armand Rassenfosse (Paris, Floury).

APRÈS avoir mis, à cataloguer l'œuvre de Rops, la ferveur passionnée qu'ont ressentie tous ceux auxquels est quelque peu familier cet œuvre, — dont toutes les formules admiratives en usage ne sauraient exprimer la géniale signification, — M. Erastène Ramiro a complété son catalogue primitif par une nouvelle étude donnant la mention descriptive de pièces qui avaient échappé à ses investigations lors de la publication de son premier ouvrage, ou qui sont d'une production ultérieure. Ce travail complémentaire, auquel l'auteur a apporté une extrême conscience, abonde en documents intéressants, en indications essentielles ou accessoires sur les estampes de Rops et sur les multiples *états* de ses planches; de nombreux fragments empruntés aux lettres de ce dernier y ajoutent une rare saveur. Enfin des croquis parsemant le texte et cinq planches originales font à ce *Supplément* une incomparable illustration, mais, pour les vignettes de M. Rassenfosse, d'un voisinage combien redoutable!

---

*Les Pièces de Molière : la Comtesse d'Escarbagnas,* notice et notes de Georges Monval, dessin de Louis Leloir, gravé par Champollion (Paris, E. Flammarion).

La physionomie d'art, dont feu Jouaust, le fondateur de cette élégante édition des *Pièces de Molière,* l'avait revêtue dès le début, et que l'éditeur actuel a su docilement conserver à la publication, suffirait à expliquer

l'assiduité avec laquelle on signale ici l'apparition de chacune des pièces. Mais il est encore une autre raison qui la recommande hautement à l'intérêt des lettrés : c'est l'élément vraiment neuf et original que l'érudition de M. Georges Monval comme sa parfaite connaissance de toute la critique moliéresque apportent dans les notices accompagnant chacune des comédies. A côté de renseignements très sûrs, réduisant à leur juste importance les diverses affirmations des nombreux commentateurs de Molière, on se plaît à y rencontrer tels aperçus personnels, telles observations inédites, basés sur de sérieux documents et non sur de plus ou moins probantes conjectures.

Sur les ridicules provinciaux de la *Comtesse d'Escarbagnas,* notons cette judicieuse remarque : « Il (Molière) met en scène un robin bel-esprit, un receveur brutal et grossier, Turcaret avant Le Sage, un précepteur pédant et servile, et, pour ajouter une figure inoubliable à sa galerie de grotesques, il peint au centre du tableau une sotte provinciale qui veut singer les airs de Paris où, pour se conformer au code de la galanterie, elle a fait un petit séjour. » Et M. Monval ajoute avec un sens très juste du génie du grand comique : « Sa peinture n'est pas aussi *poussée* que celle de l'échappé de Limoges, qu'il a tympanisé sans ménagement. Mais Molière a trop de tact et de mesure pour oublier qu'ici sa victime est une femme, et c'est d'une main légère qu'il la flagelle, détournant le gros des coups sur les ridicules voisins, comme Thibaudier, Harpin et M. Bobinet. »

La pièce, demeurée au répertoire jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, ne paraît pas, depuis lors, avoir été en faveur à la Comédie-Française : M. Monval mentionne les deux reprises en 1836 et 1864, la première n'ayant fourni qu'une représentation; la seconde, trois. A son avis, la principale cause en est la faiblesse de l'interprétation. Celle du siècle dernier réunissait les meilleurs comédiens : « Qu'on fasse aujourd'hui une distribution analogue, conclut-il; que les répétitions soient aussi nombreuses et suivies que s'il s'agissait des *Petites Marques* ou de la *Femme de Tabarin,* et nous répondons du succès. »

---

*L'Art en Bretagne,* par A. Tausserat-Radel (Arcis-sur-Aube, L. Frémont).

La race armoricaine est, sans conteste, celle qui, sur le sol de France, a le mieux conservé, à travers les siècles, sa personnalité. Mœurs, idiomes, croyances, tout y garde encore, avec une persistance dont aucune autre de nos anciennes provinces ne pourrait donner un exemple aussi saisissant, les caractères des époques anciennes. L'art lui-même y a conservé sa physionomie particulière, et c'en est la rapide esquisse que M. Tausserat-Radel a présenté dans son instructive étude.

Il en suit les manifestations depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine, et il arrive à cette constatation que « l'art breton semble

avoir concentré désormais tout le meilleur de ses facultés natives sur un genre, le plus moderne assurément de tous, et non le moins attrayant : l'étude du paysage. Les qualités de mâle énergie, de fierté sauvage, de rêveuse et mélancolique poésie, qui caractérisent la vieille race celtique, se reflètent avec une étonnante vérité dans ses différentes écoles de paysagistes. Du spectacle éternellement changeant de la nature, ceux-ci ne veulent guère voir, en effet, que les aspects assombris et farouches, ou doucement attendris... »

En sa concision, cette monographie n'a rien de la sécheresse habituelle aux travaux de cette sorte : elle offre tout l'intérêt d'un document sans en avoir l'aridité.

---

*Œuvres de Molière : le Bourgeois gentilhomme, — Psyché,* illustrations de Maurice Leloir (Paris, E. Testard).

Deux nouvelles pièces ont paru successivement dans cette riche édition des *Œuvres de Molière* dont le dessinateur Maurice Leloir poursuit l'illustration avec une habileté et une ingéniosité jamais démenties. Le *Bourgeois gentilhomme* est la dernière de cette série dont le regretté Anatole de Montaiglon ait écrit la notice; la mort n'a pas permis au savant commentateur de mener jusqu'au bout l'entreprise dans laquelle il avait exercé sa profonde érudition. C'est M. de Wyzewa à qui a été confié par l'éditeur le soin de recueillir sa succession, qui a signé la notice de *Psyché*. Le savoir dont il a fait preuve justifie bien ce choix.

« Ce sera la gloire immortelle de cette pièce que le vieux Corneille ait consenti à y vêtir de ses rythmes sonores et de ses images nuancées la fable si ingénieusement combinée par Molière », dit M. de Wyzewa, et pour lui la question se pose de savoir si, comme on l'a affirmé, c'est pour les beaux yeux de M^lle^ Molière que le vieux poète consentit à collaborer à la tragédie-ballet de *Psyché*. Question de mince importance, d'ailleurs, et qu'il ne s'inquiète pas de résoudre; et qu'importe? au surplus : une œuvre exquise est née de cette collaboration, et si jamais il ne nous est donné de la voir à la scène, puisque aucune des reprises qu'on en a tentées ne paraît avoir retrouvé le succès d'autrefois, elle n'en offre pas moins au lecteur « un plus magnifique spectacle que tous ceux que pourraient combiner les plus adroits machinistes, le spectacle d'une aimable féerie idéale, éclatante de couleur et de poésie, et comme parfumée d'une jeunesse immortelle ».

---

*Propos d'un peintre,* par Henry Detouche, frontispice et préface de Félicien Rops (Paris, Libr. de l'Art indépendant).

Ce que l'on prise par dessus tout, chez un artiste qui parle, disserte ou écrit sur son art, c'est la sincérité. Qu'il y ait dans son opinion autant

de passion, autant de parti pris que l'on voudra, cela n'est point pour nous déplaire. Bien au contraire. Et, si au critique, au théoricien d'art, un large éclectisme s'impose, il n'en va pas de même pour le praticien dont les convictions, moins raisonnées qu'instinctives, se modèlent strictement sur la formule esthétique qui fait sa personnalité. C'est pourquoi nous avouons que rien n'a pour nous un attrait aussi particulier que les dissertations sur l'art par les artistes eux-mêmes.

Le livre que M. Henry Detouche intitule : *Propos d'un peintre,* n'a pas trait exclusivement à un tel sujet. C'est essentiellement le livre d'un fantaisiste, dont les sujets les plus divers sollicitent la curiosité et provoquent la réflexion : un chapiteau de colonne, l'affiche qui attire son regard, la Parisienne vêtue à la mode de demain, un atelier d'artiste, vingt autres prétextes variés amènent sous sa plume la fine observation ou l'humour frondeur, la verve railleuse ou l'émotion, parfois, dont l'artiste, en lui, ne cherche pas à se défendre. Peut-être quelque puérilité aurait dû être omise, par exemple dans les réflexions que Venise lui suggéra ; mais, aussitôt, un croquis vivement tracé dénote la singulière acuité de vision du peintre, comme la subtile impression qu'a subie sa nature d'artiste : « J'ai vibré à tous les chocs, j'ai frissonné devant toute belle chose. Au milieu de la nature j'aurai passé, enthousiasmé d'une inflexion de ligne, grisé d'une parole bien dite, palpitant d'une mélodie lointaine et dompté par un parfum. »

Au courant de ces pages, écrites sans plan préconçu, on lira quelques portraits d'artistes que l'auteur ne nomme pas, mais sous lesquels le lecteur saura bien mettre un nom connu, tant est exactement esquissé le type évoqué, et sa manière caractérisée avec une parfaite justesse et une extrême sincérité. Cette sincérité est partout dans ces *Propos ;* elle en constitue l'attrait essentiel, et si quelque défaillance s'y rencontrait d'aventure, si l'outrance d'une opinion choquait par hasard le goût, on ne songerait guère à en tenir rigueur à l'auteur, car sa sincérité comme son indépendance restent sauves, et ce n'est pas, à notre avis, un mince mérite.

En dessinant la vignette-frontispice, en écrivant la préface, exquises l'une et l'autre, Rops a octroyé aux *Propos d'un peintre* un double brevet d'estime artistique, le plus flatteur que M. Henry Detouche pouvait ambitionner.

---

*L'Art moderne : 1re partie, la Renaissance; — 2e partie, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles,* choix de lectures, 2 vol. par Gaston Gougny (Paris, Firmin-Didot).

Dans les ouvrages des écrivains d'art les plus compétents et les plus autorisés, M. Gaston Cougny a recueilli sur l'art moderne, avec un discernement très sûr, des fragments dont la suite forme une sorte d'anthologie de l'histoire de l'art. Indépendamment du but didactique qu'il s'est

proposé, car il professe dans les écoles municipales de Paris, il a réalisé, au profit de tous lecteurs, quels qu'ils soient, un instrument d'études et de recherches, capable de rendre d'utiles services en suppléant à de volumineux documents.

L'ouvrage est accompagné d'illustrations nombreuses, d'après les plus considérables monuments de l'art moderne, peinture, sculpture et architecture.

---

*Le Goût dans l'ameublement*, par Henri de Noussanne (Paris, Firmin-Didot).

Sous une forme simple et familière, ce livre renseigne, de façon essentiellement pratique, sur tout ce qui se rattache à l'ameublement de la maison moderne. Tout y est prévu de ce qui a trait à l'agencement du *home*, depuis l'emplacement à choisir pour bâtir l'édifice dans toutes les conditions requises d'hygiène, de commodité et de confort, jusqu'au bibelot et à ces mille riens superflus dont on se plaît à l'embellir. En plus d'un cas, l'auteur révèle même la recette pratique, qui dispense de recourir à l'artisan et permet à chacun de confectionner aisément divers petits accessoires de l'ameublement.

Nous ne jurerions pas qu'en suivant certaines de ces indications on ne risquera pas parfois de côtoyer la banalité; mais ce sera du moins cette banalité qui, pour bien des gens, représente le « goût » dans son expression suprême. C'est, au demeurant, un ouvrage de vulgarisation : faut-il, dès lors, s'étonner qu'il réponde à ce but? L'auteur manifestement n'a pas eu de plus hautes visées : l'essentiel est qu'il ait bien fait ce qu'il a voulu faire, et il y a fort bien réussi; on ne saurait lui demander plus.

---

*Masque et Visage : la Dévote et la Chrétienne*, étude contemporaine par le comte de Saint-Aulaire (Paris, Calmann-Lévy).

Dans ce volume, la question religieuse n'est pas abordée; l'auteur s'est bien gardé de la mettre en cause et de la rendre responsable des iniquités du troupeau. M. de Saint-Aulaire nous présente deux types très différents, qu'il analyse avec une fine ironie et une rare subtilité, la *Dévote* et la *Chrétienne*. Il nous les montre toutes les deux dans leur vie quotidienne, agissant selon l'impulsion de leur cœur et de leur tempérament, et commettant, au nom du même Dieu, les actions les plus opposées. Les personnages sont mis en scène avec un relief étonnant, et l'auteur a su leur communiquer une intensité de vie extraordinaire.

C'est par ce côté vécu que le livre de M. de Saint-Aulaire nous intéresse et nous charme. Que son portrait de la dévote est vivant! le personnage est décrit de main de maître. Cette grande femme aux cheveux poivre et sel, relevés à la Chinoise, au nez long et effilé, aux lèvres

minces, pâles et serrées, aux doigts crochus, aux pieds plats, décèle tout de suite la vilaine créature, l'être qui cache sous le masque de la dévotion les plus vils sentiments d'une âme ténébreuse et tourmentée.

A ce vilain tableau, M. de Saint-Aulaire oppose un type admirable de chrétienne dont l'âme se plaît au bien, comme l'autre se plaît au mal. Sa plus grande vertu est la charité, et elle l'exerce avec un charme qui double le prix du bienfait. Comme le dit l'auteur, « tout en faisant l'aumône de la main, elle fait aussi celle du cœur. » Elle donne non seulement des secours matériels, mais elle prêche aussi la résignation, et et elle laisse entrevoir dans l'âme de tous quelque lueur d'espérance.

Tel est ce livre qui, en résumé, se réduit à deux portraits, deux antithèses d'un même monde. L'auteur n'a cherché aucun artifice d'imagination pour augmenter l'intérêt de son œuvre. Il s'est contenté de peindre ses personnages tels qu'ils les a vus, tels qu'ils ont passé sous ses yeux, pensant avec raison que la vérité seule suffisait ici, et que toute invention de romancier serait superflue. S'il lui arrive parfois de piquer la dévote de traits acérés, il ne dissimule pas la profonde admiration qu'il ressent pour la chrétienne. Et nous ne serions pas étonné que ce fût pour cette dernière qu'il ait écrit son livre. Les motifs qui ont poussé M. de Saint-Aulaire à produire cet ouvrage nous importent peu. Contentons-nous de l'admirer. Il s'y révèle un psychologue très sûr et très clair, tout en restant le maître écrivain que nous connaissons.

*Le Directeur-Gérant,* JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.

ÉTUDES ITALIENNES[1]

# DU JARDIN DE VÉRONE

Des hauteurs de Vérone le regard à l'infini s'étend sur la plaine lombarde. Une fois au moins dans sa vie, il faut être venu rêver au faîte de ce jardin fameux, car ici la nature *enseigna* l'art, et tellement étroits nous apparaissent les liens qui les unissent qu'ils en deviennent inséparables. N'est-ce pas d'ailleurs le trait unique de ce sol italien que nous ne puissions l'envisager isolément du génie des maîtres qui le foulèrent voici trois siècles, glorieux à jamais pour y avoir puisé ces belles énergies créatrices si insultantes à nos modernes impuissances ?

Jardin Giusti ! Je te dois d'avoir compris Léonard, ou tout au moins le décor élégant et raffiné dans lequel il se plaisait à enfermer ses personnages. Il est telle de ses compositions, par exemple

[1] V. l'*Artiste* de septembre dernier. Ces *Études italiennes* feront partie d'un volume qui sera prochainement publié sous le titre : *Figures de Rêve*.

la petite *Annonciation* du Musée des Offices, qui prend une valeur singulière, rapprochée de ce paysage révélateur. Notez que ce paysage est déjà *composé* par la nature. Moins attirant peut-être, moins actif sur nos sens, moins embaumé surtout de capiteuses senteurs que ses rivaux de la région des Lacs, sur le compte desquels fut épuisé le répertoire des louanges, on lui doit un autre genre de séduction, plus sévère et plus pure.

Elle passa toute, nous l'avons dit, dans l'œuvre du Vinci. Mais les cyprès centenaires qui s'y dressent vers le ciel, laissant transparaître dans l'épaisseur de leurs masses noires la noble ceinture de montagnes qui lui sont un fond grandiose, ne restreignent pas notre pensée à l'image exclusive du peintre qui sut si habilement en tirer profit. Ils évoquent encore pour nous la rude existence du Moyen-Age que tout rappelle en cette ville de Vérone, étendue à leurs pieds, et par contraste aussi la vie facile de cette petite cité de Parme, qu'à la faveur des temps clairs on aperçoit dans les lointains fuyants, et qui bouleverse si étrangement certaines notions acquises.

A Parme, où je venais interroger Corrège, ma déception fut amère et de nature telle qu'il ne me souvient pas d'en avoir connu d'égale. Dirai-je que je ne l'y ai pas trouvé? Pis que cela : c'est sous d'autres traits qu'il m'est apparu, et l'image que je gardais en moi de sa physionomie d'artiste, y subit une altération décisive autant qu'inattendue. En ce sens, une fois encore il faut exalter l'enseignement d'Italie, maîtresse souveraine de notre culture, qui nous permet de reviser les jugements trop hâtifs, comme de contrôler entre eux les éléments d'appréciation dont la mémoire dispose.

Surtout n'allez pas dire que Parme ne fut pas son vrai milieu! Bien au contraire, nous savons qu'il y vécut, et que, suivant les versions de ses biographes, il y connut de rudes déboires. Il était de nature douce, sans réelle défense, pauvre par surcroît, et les religieux qui peuplaient la ville en profitèrent pour l'exploiter. Il y a donc ici de nombreux témoignages de son talent.

Corrège! Peintre des tons ambrés et lumineux! Chantre de la chair séductrice et des réalisations voluptueuses! N'est-ce point par là qu'avant tout il avait conquis nos sens en ces musées de Paris, de Dresde et de Londres, où ses nudités provoquent en quelque façon le désir? Qui pourrait oublier, l'ayant une fois con-

templée, cette extraordinaire *Vénus* de Londres, au front bombé, aux yeux à fleur de tête, avec sa gorge proéminente, ses hanches exagérées? Morceau d'une matière incomparable, est-il quelqu'un pour y contredire? mais dans lequel précisément les réalisations voluptueuses atteignent à un degré qui nous trouble et nous déconcerte. Défions-nous de telles œuvres, car, à vrai dire, en leur présence nous n'avons plus le libre emploi de nos facultés esthétiques, et l'apport de sensualité triomphante qui les soutient déplace les points de vue, risque de fausser les impressions.

A Londres déjà, si grand qu'eût été mon plaisir, j'avais une conscience obscure de ces choses, et sans m'en formuler la raison, comme aujourd'hui je le puis faire, j'en ressentais quelque gêne. J'aurais voulu sur place contrôler ma jouissance : ce qui me manquait pour cela, c'était quelque importante composition du Corrège. Parme allait m'édifier deux ans plus tard, en m'offrant au-delà de toute mesure ce que je réclamais. Le choc fut rude, mais d'autant plus utile à noter, j'en veux ici transcrire l'impression.

Le *premier des décadents,* tel nous apparut ici Corrège. Peut-être y a-t-il quelque mérite à le dire, étant connue la puissance des préjugés d'art renforcés par le temps, surtout l'identité du moule qui d'ordinaire emprisonne les opinions reçues. Il faudrait cependant renoncer à cette funeste habitude de soumettre les œuvres de la pensée à d'étroites et routinières catégories, rien n'étant plus artificiel ni plus hostile à leur saine appréciation. Le jour où quelque indépendance nous viendra de ce côté, ce jour-là seulement le pas décisif aura été fait. Mais je dois m'expliquer sur Corrège.

Elles sont là, devant mes yeux, reproduites par la gravure, mais vivant surtout de l'intense vie du souvenir, ces compositions fameuses : le *Martyre de saint Placide et de sainte Flavie,* la madone dite de *San Girolamo,* et la *Déposition de croix,* rangées suivant l'ordre où je les vis en ce petit musée provincial, où de les voir me fut une stupéfaction grandissante à mesure que je passais de l'une à l'autre. Vainement m'appliquais-je à découvrir en ces morceaux célèbres quelqu'une des qualités de haut style où l'œil discerne la maîtrise, instruit par la contemplation des grands Florentins : harmonieux équilibre des lignes, disposition savante des diverses parties du tableau, tout ce qui fit en un mot de ces peintres d'inégalables modèles en l'art de composer. Chose plus

surprenante, je n'y trouvais même pas ces qualités de facture qu'il sut porter si loin dans le fini du morceau. — Faut-il rappeler son *Antiope*, sa *Vénus* de Londres, sa *Danaë*, sa *Léda?* — Certains de ses nus me semblèrent lourds et pâteux. Opaques également et roides, sans cassures ni plis, les draperies qui enveloppent les figures.

Mais ce qui par-dessus tout m'emplit d'étonnement et déconcerta mon attente, croyez bien que ce furent le jeu physionomique des personnages et l'étrange état d'âme qu'ils révèlent chez celui qui les conçut. J'y lisais toute la fadeur et l'apprêt d'une expression tendue jusqu'au pire maniérisme. Saint Placide et sainte Flavie expirants lèvent au ciel des regards dignes en tous points de héros de théâtre interprétant cette scène en quelque milieu guindé du fade dix-huitième siècle. N'est-ce pas là de quoi justifier ce mot *Décadence,* que tout à l'heure j'employais à dessein? Dussé-je par là déplaire à tel esprit que je sais infiniment délicat et de culture merveilleuse, une invincible association d'images se fait dans mon cerveau entre ces saints du Corrège, expirant sur un geste de théâtre, et ces saintes pâmées du Sodoma, que l'on voit à Sienne, merveilleux document psychologique, j'y souscris volontiers, mais en tout cas œuvres d'art plus que contestables. Que ce maître, admirable par tant de points, en soit venu là, et précisément dans les œuvres que sa patrie nous montre, avouons que c'est un étrange mystère. Quel spécialiste nous en déduira les causes?

Ce n'est point Corrège qu'il faut aimer à Parme, c'est Parme elle-même, ville de si joli *italianisme,* si facile, si abandonné. Entendez par là cette vie tout en dehors, satisfaite de rien, réduite presque exclusivement aux sensations animales, mais affinées, pleines de gentillesse, avec ces mouvements des bêtes familières que nous flattons de la main, les ayant admises en notre intimité.

A la tombée du jour, parcourez ces rues et ces faubourgs, quand le soleil suffisamment incliné derrière les montagnes caresse encore de son éclat diffus ces insouciantes créatures. A cette heure, des myriades d'insectes à peine visibles traversent les rais de lumière finissante, consciences obscures et probablement insensibles à ce passage, si rude pour d'autres, de la vie au néant. Pareillement s'ébattent dans l'air du soir, au seuil des portes, sur le rebord des trottoirs, au milieu des rues, des centaines d'enfants, découvrant leur nudité de jeunes animaux. Et la couleur de ce

spectacle est vraiment admirable. Sans doute il n'y faut pas regarder de trop près, car tout cela est bien suspect. Sur ces haillons enflammés de soleil gardons-nous de trop insister... Mais, par instants, voici qu'ils laissent transparaître quelque nudité sans égale, et dans notre souvenir ces yeux noirs qui nous regardent n'évoquent rien qui leur soit comparable.

Plus que tout m'intéresse encore cette bonne volonté de vivre, cette instinctive habitude de prendre l'existence à la façon d'un rêve léger auquel on ne doit pas attacher d'importance. Le voilà bien l'enseignement pratique, qui se dégage du spectacle des rues et des faubourgs, non pas seulement de cette petite cité de Parme, mais de presque toutes ces villes débordantes d'italianisme. Le voilà aussi le vrai repos, la détente salutaire pour nos yeux accoutumés à la vision des rudes labeurs, à la rencontre des regards enfiévrés de ceux qui par nécessité s'y trouvent contraints.

PAUL FLAT.

# LE SALON DE M. ROGER MARX[1]

« Et pour que la lutte ne chôme jamais entre l'idéal incarné et la matière glorifiée, contre le réalisme l'allégorisme est accouru... »

EDMOND et JULES DE GONCOURT (*Études d'art*)[2].

## I

Un Lorrain qui aurait été élevé en Grèce : possède le rationalisme puissant, la pondération réfléchie du Nord, pailletés de la subtile finesse du Midi. Un cerveau encyclopédique qui a tout emmagasiné et qui s'intéresse à tout. Un exclusif amoureux d'art qui professe la haine des classifications et des hiérarchies dans le monde intellectuel, qui confond, en une commune tendresse, la peinture, la musique, la littérature, la sculpture, l'architecture, la gravure, les moindres manifestations du génie humain, et qui croit à la constante gestation de l'artiste, tourmenté d'un idéal toujours nouveau, constamment rebelle à la discipline d'un chiourme, quelle que soit sa magnificence. Le plus hardi et le plus impeccable pionnier de la critique contemporaine; devine la valeur dissimulée sous l'incompréhension hargneuse de la foule, et, vigie infaillible, annonce à la postérité l'aurore d'un talent nouveau, tout en luttant, pour le triomphe de la cause sainte, contre la sottise, le parti-pris, la lâcheté et la routine. Pendant son court séjour à la direction des Beaux-Arts, avec Castagnary, a galvanisé le réactionnarisme bureaucratique de l'État, et, en huit mois, a accompli une œuvre plus féconde que ses prédécesseurs en vingt années. Est parvenu à donner le coup de grâce à la tyrannie académique en organisant, pour 1889, l'apothéose de la peinture française du XIX^e^ siècle, et en rendant sa splendeur éteinte à l'art du Décor qu'il a vivifié de ses

[1] Roger Marx, *La Peinture et la Sculpture aux Salons de 1895* (Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895).

[2] 1 vol., Paris, Flammarion, 1893 (*le Salon de 1852, — la Peinture à l'Exposition de 1855*). Préface de Roger Marx. — Cf. l'*Artiste*, n° de juin 1893 : *Les Goncourt et l'art moderne*.

convictions d'apôtre. Maître styliste, observateur aigu, doit aux Lettres un monument définitif où se condenseront ses qualités d'érudit, de précurseur, d'artiste, de psychologue et d'écrivain de race.

Ainsi le romancier de l'*Atelier Chantorel*[1] profile le salonnier dont je vais analyser le *Salon*. Sans lire mon titre, les lecteurs de l'*Artiste* auraient d'abord reconnu dans son portrait le modèle : c'est M. Roger Marx, disent-ils en constatant la ressemblance, et la citation serait oiseuse si elle se donnait des airs de présentation. Dans cette revue, on connaît de vieille date le jeune critique depuis longtemps passé maître; on sait sa vaillance que dissimule d'instinct sa douceur. Sa campagne du *Voltaire*, ses articles pour nous pourvoir d'un timbre, d'une monnaie vraiment contemporaine, l'attention qu'il prête aux oubliés de jadis ou de naguère[2], et qu'atteste la juste dédicace du monument littéraire de l'un des nôtres en l'honneur d'*Augustin Dupré*[3], son dévouement à l'œuvre posthume de Castagnary, son intellectuelle *Préface* à la réimpression tardive des *Études d'art* des Goncourt, ses sympathies pour les Japonais comme pour les novateurs, soit qu'il cherche à renouveler la décoration de notre vie intime, soit qu'il s'intéresse aux recherches en plein air d'un indépendant comme Vignon[4], — toute cette œuvre éparse et vivante a trouvé chez les passionnés d'art l'écho d'une sympathie. Or, ces traits principaux ne se résument-ils pas avec assez de bonheur dans le petit cadre de M. Frantz Jourdain?

Je le retrouve, ce soir, dans une galerie à la fois audacieuse et modeste, qui n'a pas eu l'heur de satisfaire M. René Doumic, le critique mordant de l'austère *Revue des Deux-Mondes :* c'est, croyez-moi, chose d'importance! Ce portrait? je viens de l'extraire des *Portraits du prochain siècle*[5], édités il y a deux ans par Edmond Girard, et qui firent, en effet, quelque tapage. Et, contraste imprévu dans l'unité d'une libre tendance fraternelle, le profil blond de M. Roger Marx avoisine la brune figure de M. Gustave Geffroy, « à la

[1] M. Frantz Jourdain.

[2] Cf. les *Médailleurs français du XIXe siècle* (Paris, L. Baschet, 1889).

[3] *Augustin Dupré, orfèvre, médailleur et graveur général des monnaies,* par Charles Saunier, préface par O. Roty (Paris, Société de propagation des livres d'art, 1894). — Cf. l'*Artiste* de février 1895.

[4] Préface du *Catalogue* de l'exposition Vignon (galerie Bernheim jeune, mars-avril 1894).

[5] *Portraits du prochain siècle* (les précurseurs, les militants) : *tome I, Poètes et prosateurs* (Paris, Edmond Girard, juin 1894).

plume sévère, laborieuse, et qui impose[1] ». Tous deux estiment qu'il faut « regarder la vie », que c'est là « le plus haut et le meilleur enseignement donné par les maîtres »; la preuve, c'est que tous deux adorent Rembrandt, qu'ils l'exaltent : et les nuances de tempéraments se réconcilient dans un culte pareil.

En ce même petit livre, décidément suggestif (n'en déplaise à M. René Doumic), je rencontre, au hasard des premiers feuillets, un portrait signé par M. Roger Marx : c'est celui de J.-K. Huysmans, qu'il consacre péremptoirement le *Critique de l'art moderne*. Or, puisqu'en littérature aussi bien qu'en art, le portrait nous renseigne, non-seulement sur le modèle, mais plus subtilement encore sur le portraitiste, nous saisissons là une indication, un signe qui va corroborer bientôt notre impression vive de lecteur. L'art moderne, l'âme moderne, la vie moderne, la « modernité » qui hanta Huysmans réaliste et mystique, qui préoccupait déjà Baudelaire, l'admirateur de Delacroix, de Wagner — et de Constantin Guys, — nous en retrouvons le souci dans cette large « philosophie » de l'art actuel qui s'intitule simplement : *La Peinture et la Sculpture aux Salons de 1895*.

Le présent ne réussit pas moins bien que le passé à celui qui ne veut juger qu'avec ses propres yeux instruits par l'expérience : et le salonnier de 1895 est toujours le psychologue souple et ferme qui tâtait si délicatement le pouls des Goncourt critiques d'art, — notant leur sagacité prime-sautière de salonniers d'aventure au *Salon de 1852*, à l'*Exposition universelle de 1855;* analysant leur étude fièrement dédiée « au public de l'Art », double document sur les œuvres et sur leurs juges; disant l'enthousiasme, l'esprit, les citations érudites de ces promeneurs avisés, à l'écriture artiste, à l'instinct artiste, qui s'émeuvent avec une grâce juvénile contre tous les poncifs, contre toutes les servitudes, pour exalter le paysage « victoire de l'art moderne », les grands petits-maîtres Hervier, Hoguet, Penguilly, et Decamps le charmeur, et Gavarni le philosophe; caractérisant leur fin parallèle de 1855, qui reste neutre entre Delacroix et Ingres, qui adore la réalité sans sacrifier au réalisme de Courbet, et dont la synthèse improvisée se retrouve, se complète et s'achève ailleurs, pendant toute une existence intel-

[1] *Portrait* de Gustave Geffroy, par M. Henry Leyret, pages 111-112; à la suite du *portrait* de Roger Marx. — La citation qui suit, empruntée à la *Vie artistique* de Gustave Geffroy, sert d'épigraphe à son portrait.

lectuelle, dans les *romans* comme dans les *mémoires*, jusqu'à cette intuition maîtresse d'un *Salon* idéal[1], philosophie et description, « programme d'une critique planant au-dessus des exigences du compte-rendu », et qui « veut remonter du visible à l'au-delà, de la main qui obéit au cerveau qui commande ».

## II

Le disciple a retenu le desideratum de ses maîtres : et son étude actuelle s'efforce elle-même vers « une critique affranchie, renouvelée, hautement philosophique », conception d'analyste « légalement issue des préférences de méditation des Goncourt ». Dès les premières pages, le lecteur de *Manette Salomon*, l'assidu de l'atelier Coriolis se révèle par une heureuse citation sur le « Beau d'aujourd'hui » qu'il faut savoir découvrir, sur cette modernité supérieure à la mode. Tandis que le passionné Gustave Geffroy chantait nerveusement le génie inflexible de H. Taine, « le poète des faits », qui a « éclairé l'espace[2] », — le subtil Roger Marx souriait sympathiquement à la verve initiatrice des frères de Goncourt, « connétables glorieux » qui ont conquis « des provinces ignorées, immenses[3] » : ainsi se précisent de part et d'autre nos origines intellectuelles à tous. Aristocratiquement, avec les Goncourt, notre salonnier se devine captivé par toutes les nuances de l'art, par les divines silhouettes de Tanagra comme par les bourgeois épiques de Daumier, par la transparence d'un bol de Chine aussi bien que par les grâces intimes d'un Chardin ; avec ses devanciers, il retrouve l'attrait du *moderne* dans l'art *français*, si prime-sautier, du XVIII^e siècle ; il écrirait, avec eux, que « l'art est aristocratique par essence[4] ». Mais, depuis 1852 et 1855, que de soubresauts dans l'évolution logique et fatale des arts ! Depuis douze années même, depuis la mort de Bastien-Lepage seulement, que de métamorphoses ! Les peintres et leurs juges subissent insensiblement l'ascendant du milieu, du siècle qui s'exprime par leurs toiles ou par leurs voix. Aujourd'hui, M. Roger Marx ne pourrait plus écrire avec les Goncourt : « Notre moderne peinture vient de Rembrandt :

[1] *Journal des Goncourt* (Samedi 20 novembre 1875).
[2] Encore les *Portraits du prochain siècle*, décidément instructifs, page XIII.
[3] *Ibid.*, page IX.
[4] *Études d'art*, page 6 : à propos du *réalisme*, le grand mot d'alors.

elle est athée et matérialiste. — Plus n'est le temps des ravissements de Fiesole... Non, à la plume, l'idéal; au pinceau, le réel. La route est fausse des allégories... La peinture n'est-elle pas plutôt un art matérialiste, vivifiant la forme par la couleur?... C'est l'école du *petit genre*, autrefois si mésestimée, qui doit faire la fortune du XIXe siècle... La peinture religieuse n'est plus...[1] » Castagnary tiendra le même langage en sa *Philosophie du Salon de 1857*, si suggestive! Mais trente-huit ans ont coulé, nous sommes en 1895 : où en est-on? Aujourd'hui le réel est distancé par le rêve, le plein air est combattu par le style, « l'histoire de l'impressionnisme[2] » est traversée par les fantômes préraphaélites et les brouillards mystérieux qui soufflent d'outre-Manche : l'heure est incertaine.

« Dans la bataille des idées au XIXe siècle », ainsi débute le salonnier de 1895, « les esthétiques ont pu se combattre, les réactions se suivre, les générations se succéder. Tour à tour, avec le même emportement, classiques, romantiques, naturalistes en sont venus aux mains pour attaquer ou défendre la cause de la tradition, de la poésie ou de la vérité. La victoire définitive n'est demeurée à aucun parti, et quelle eût été, d'ailleurs, la valeur d'un triomphe marquant au progrès de l'esprit un terme d'arrêt? Conservons tout de même le souvenir des luttes... d'elles enfin nous avons appris que restriction signifie atteinte au libre arbitre et que, s'il faut un criterium de certitude à nos jugements, *hors l'individualisme*, rien n'est apte à le fournir. »

Donc, aux portes du Salon (et j'écris le mot *Salon* au singulier, car la synthèse du salonnier, réconciliant pour une heure les Champs-Élysées avec le Champ-de-Mars, nous apporte la reposante illusion d'un groupe unique), au seuil de l'analyse apparaît l'optimisme de l'historien, de l'évolutionniste, résigné devant les lois de la pensée, confiant dans l'avenir, informé du passé qui toutefois ne le rend ni chagrin, ni même ironique à travers les déceptions ressenties, partisan qu'il est avant tout de la liberté, de la fantaisie maîtresse du créateur, de son affranchissement le plus intégral. L'âme lorraine, élevée au contact des philosophies antiques, se montre aussitôt très philosophe.

[1] *Études d'art : passim* (1852 et 1855).

[2] Titre de la panthéiste et vibrante *Préface* de Gustave Geffroy (la *Vie artistique*, IIIe série, Dentu, 1895).

Du reste, « la destinée du naturalisme peut être proposée en exemple » : par son parti-pris, sa fatuité, son insuffisance, la doctrine a d'elle-même provoqué la réaction bienvenue qui devait nécessairement la combattre ; l'impressionniste Claude Monet était attiré déjà « vers les exaspérations et les paradoxes de la lumière, vers le surnaturel de la nature ». L'abdication de la personnalité n'eut qu'un temps : « Le séquestre de l'imagination prend fin... Jamais le bienfait du mensonge ne s'imposa aussi impérieux qu'à l'instant où l'on vit la poésie sortir victorieuse du redoutable combat. Contre elle, rien n'avait pu prévaloir. » Nous voilà loin des Goncourt et de feu Castagnary. Le symbole arrive à son tour. Et le caractère typique de notre époque troublante et cosmopolite est de réunir tous les caractères les plus opposés, tous les tempéraments les plus divers, sans accepter la tyrannie d'un seul. Nous-même, à plusieurs reprises, nous avons humblement interrogé les Salons contemporains pour leur arracher leurs secrets : nous marchions du composé au simple, du particulier au général, de l'analyse à la synthèse, de l'effet à la cause, du signe à l'idée. M. Roger Marx, très légitimement, adopte la méthode contraire, qui définit d'abord l'état de la question pour mieux saisir les détails, conséquences des principes latents : « A l'ouverture des Salons, il n'était pas sans intérêt », dit-il, « de chercher l'orientation des tendances, de consulter l'état des esprits, afin de connaître la genèse des œuvres et de se préparer à les mieux comprendre. On a enregistré de la sorte l'agonie d'un système qui, poussé jusqu'à ses conséquences extrêmes, tendait à l'immolation de l'idée, au déni de la personnalité. En même temps, s'est constatée une évolution vers un art de synthèse et de pensée, jaloux de la révélation des au-delà par des images de vérité ou de songe. Entre la nature et la fiction, nul ne songerait à se prononcer; l'esprit souffle où il veut, la liberté de l'inventeur demeure pleine et entière. Mais protester contre l'exil du rêve, c'était, à la minute présente, continuer le combat pour la franchise des initiatives, et voilà pourquoi la revendication fut ici agréée et soutenue. Que deviendraient les lettres françaises si, pour mieux exalter la forte prose, on se prenait à vouloir honnir les poètes? A quelle déchéance notre école ne se trouverait-elle pas condamnée, le jour où lui serait ravie la gloire de Poussin et de Watteau, de Prudhon et de Delacroix ? Au surplus, l'ordre des sujets importe peu; la question est dans l'ori-

ginalité créatrice qui anime et spiritualise la matière. Sachons donc lui être accueillants et, au souvenir de tant d'injustices et de méprises célèbres, gardons-nous de professer le dédain coutumier à l'endroit des novateurs. Pourquoi faire injure à notre temps, supposer un terme à l'élan du génie, et à qui donc appartient-il de fermer avant l'heure le livre de l'Histoire? Autant vaudrait évoquer la désolation d'une fin de monde, les sources taries, la sève épuisée, la floraison à jamais interrompue, et sonner à travers la campagne morte le glas de l'art et de l'esprit. »

## III

Dieu merci! malgré quelques excentricités parfois, de part et d'autre inquiétantes, nous n'en sommes point encore là! Mais, dès l'abord, voici la souplesse de l'esprit critique, de la méthode historique qui se glisse impérieusement entre les deux dogmatismes rivaux des amants de la nature et des peintres de l'âme, du morceau et de l'idée, du naturalisme survivant et de la Rose-Croix. Aux Salons, les tendances hostiles voisinent ou se confondent. Le salonnier, en face d'elles, a défini son programme : et maintenant, rêves ou réalités, suivons-le sans crainte à travers le labyrinthe non moins troublant des détails; l'historien nous intéressera toujours, il nous captivera surtout dans les passages où sa pensée diffère de la nôtre, car telle nuance, tel recoin d'analyse, un tournant d'idée imprévue recèle l'agrément d'une découverte. La confiance du salonnier gagne le visiteur : et, du moins pour un temps, les plaintes virulentes du bon Vitet nous semblent rétrospectives. Ce qui ne date point, c'est la volupté souveraine goûtée auprès d'une œuvre, auprès d'un maître : et aussitôt M. Roger Marx nomme Puvis de Chavannes. Combien immatérielles apparaissent les *Muses* de Boston en regard des *Halles* de Lhermitte ou de l'*Allégorie réelle* de Roll ! Et, tout de suite, entre le plein soir des songes et le plein air des choses, j'aperçois le trait d'union possible dans la grisaille monochrome de Carrière, disciple du Grec Zeuxis, qu'un amoureux d'art définit[1] : « des Réalités ayant la magie du Rêve ». Le confident des novateurs admet le *Théâtre populaire*.

[1] Jean Dolent, *Amoureux d'art*, page 240 (Paris, Lemerre, 1888).

Suit un parallèle auquel Paul Mantz le subtil eût applaudi : « Sans doute aucun, accepter la tyrannie du réalisme équivaudrait à nier les poètes, les penseurs, à décréter la fin de la peinture murale, à répudier la gloire d'Eugène Delacroix et de Puvis de Chavannes. Le génie décoratif leur promet à tous deux une égale survie, mais combien il les révèle dissemblables : Delacroix, fiévreux, passionné de couleur, de mouvement, de drame, Puvis de Chavannes aimant à méditer sous la douce lumière d'un ciel apaisé, au bord calme des rives ou à l'orée des forêts tranquilles ; la diaprure éclatante appelle chez l'un le cadre des dorures, le luxe d'un palais, d'une galerie d'Apollon ; la peinture de l'autre, plus humble avec ses matités et ses pâleurs, se subordonne à la pierre grise ou crayeuse des édifices élevés pour exalter le devoir civique et social, pour glorifier l'art et la pensée. A la différence d'Eugène Delacroix, le peintre de la Sorbonne n'est pas sollicité par les exploits turbulents des héros et des dieux; de la mythologie, il a retenu moins les fabuleuses aventures que les créations figuratives propres à extérioriser son rêve, à « faire concevoir à autruy ce qu'il avoit dans l'esprit ». De même, les épisodes de l'histoire religieuse ou profane ne l'ont arrêté que par exception (malgré lui, semble-t-il, si ce n'est dans ses tableaux), et chaque fois cela a été son ambition et son honneur de dégager d'un fait isolé la portée générale. Sans arrêt, M. Puvis de Chavannes s'est affranchi, élevé; de plus en plus il a tendu vers le symbole qui dépasse les limites d'un temps, les frontières d'un pays, et il lui fut ainsi donné de conduire à terme, avec un éclat grandissant, la série de ses vastes pages décoratives empreintes de la noblesse que l'universalité emporte toujours avec elle. » Là c'est le philosophe qui parle, et l'artiste est heureux de joindre à ce noble labeur d'un vieillard la *Frise* juvénile d'Henri Martin.

Par de tels maîtres et de telles œuvres, l'art de France se révèle à nous, assimilateur original d'éléments hétérogènes : « De là l'extraordinaire richesse dont certains voudraient lui faire un grief tandis qu'elle est tout à l'honneur du génie français. » Et ce portrait charmant va permettre aux lecteurs de l'Artiste de compléter leurs souvenirs sur le *Peintre-mélomane* qui comprend les *hachures* audacieuses de Delacroix tout en prolongeant la tradition française et qui, tel son inspirateur Schumann, enveloppe des formes classiques dans une atmosphère de romantisme vaporeux : « L'exemple

de M. Fantin-Latour intervient utilement à l'appui de notre dire; son cas ne laisse pas que de mettre les théoriciens dans un embarras extrême; ils voudraient à la fois lui faire fête et le honnir, à cause de la diversité de son œuvre; en conscience, tout s'accorde en elle à proclamer un peintre de vraie lignée française. Avec une douceur toute prudhonienne, le rayon lunaire effleure le corps souple de la *Nuit* qui vogue lasse, ensommeillée sur le nuage qui fuit; dans le tableau des *Baigneuses*, l'ami de Manet se reconnaît à l'aisance des poses, à la fine transparence de l'enveloppe lumineuse; mais le style du paysage, son importance calculée à souhait pour la mise en valeur des figures, ne sont-ils pas pareils que dans telle scène mythologique du siècle passé? La nature semblait à Eugène Delacroix un dictionnaire que les pauvres d'esprit copient et où les imaginatifs trouvent une substance qu'ils accommodent au gré de leur conception : M. Fantin-Latour se range parmi ces « imaginatifs »; en ce temps de *photographisme* à outrance, il veut, il entend *composer*. Ce n'est pas à dire que l'exécution se trouve sacrifiée à l'idée, au sentiment; celui qui vécut dans l'admiration fervente et la fréquentation assidue des maîtres vénitiens, sait tirer des effets inattendus, très particuliers, du grain de la toile, de la pierre, du pastel, et chaque jour se fortifie sa prédilection pour les éclats et les ruissellements, pour les diaprures étincelantes des nuances riches ou graves.

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

« Cependant les affinités entre les divers arts ne suffiraient pas à expliquer de quelle façon il advint à M. Fantin-Latour de commenter par le pinceau ou par le crayon l'œuvre des Schumann et des Brahms, des Berlioz et des Wagner. Passionné de musique, le désir l'a possédé de consacrer la gloire de ses maîtres préférés par de saisissantes apothéoses (*Dernier thème de Schumann, A Berlioz*), puis de rivaliser avec la mélodie pour incorporer leurs créations, évoquer leurs mythes éplorés ou radieux; aujourd'hui il montre « l'extase infinie » de Didon s'abandonnant à Énée, le ravissement de Huon à l'apparition de Rezia. Cette scène d'*Obéron*, le catalogue la désigne sous le nom générique de *Vision*, et c'est vraiment l'éternelle amante, soudain entrevue, dans le sillage d'un éclair, par son chevalier ébloui; le lien avec le romantisme est évident, et, par delà le XVIII^e siècle, vous reconnaîtrez encore ce goût des

ordonnances « amples et sensibles », en faveur sous le grand roi, tant il est patent que chaque œuvre ramène M. Fantin « au vrai sentier de notre école, à ces pures traditions de l'esprit français qui demandent à l'art, non la puérile imitation de l'apparence des corps, mais l'expression de la pensée ». Désabusé sur les engouements de la mode, et en rebellion ouverte contre elle, fermé aux bruits du dehors afin de mieux entendre sa propre inspiration, M. Fantin-Latour donne, dans son isolement volontaire, l'exemple d'une hautaine indépendance d'attitude et de talent. On le voit, fort d'une originalité qui partout s'illustre et s'impose, aborder toutes les techniques, cultiver sans forfanterie tous les genres, l'intérieur et le plein air, le nu et la fleur, le portrait et l'allégorie, s'éprendre tour à tour de l'humble vérité et des mirages somptueux du rêve. Il n'est guère arrivé de trouver ainsi réunis les dons contradictoires de l'analyse patiente et des envolées lyriques, de rencontrer un artiste d'esprit assez large, de sensibilité assez vive pour s'intéresser à l'œuvre de l'homme, non moins qu'à l'œuvre de Dieu, pour pénétrer la nature dans sa simple intimité et dire le geste des épopées, la passion mouvementée des drames. Tel paraît le partage de M. Fantin-Latour; avec la belle indifférence d'un philosophe, avec le tranquille dédain de la louange ou du blâme, victorieusement il parcourt toutes les avenues de l'art, édifiant au jour le jour l'œuvre la plus une et la plus complexe, œuvre d'observateur et de poète, qui participe de notre temps et tout ensemble le domine. »

Mais, par sa nature même, Fantin-Latour reste isolé; les influences dominantes proviennent de Puvis de Chavannes, de Carrière, et, cette année, de Gustave Moreau : nouveau « symptôme » qui condamne « la copie servile ». Le soupçon de pastiche effarouchait les pessimistes : mais l'espoir de M. Roger Marx voit, au contraire, un gage de renouvellement dans la floraison d'un atelier Gustave Moreau, et cela en pleine École des Beaux-Arts, sanctuaire officiel du *statu quo* : « Le temps est loin où l'on concédait à M. Gustave Moreau, comme à Baudelaire, un kiosque à la pointe de quelque Kamtchatka... Les jours ont coulé, les croyances du mage se sont répandues, une génération s'est convertie à sa doctrine, et demain les historiens s'accorderont à reconnaître en M. Gustave Moreau à la fois un initiateur inspiré et l'artiste prédestiné pour servir de lien entre l'école romantique et le symbolisme nouveau. »

Une analogie bizarre et significative frappe l'historien d'à présent : la parenté des élèves de Gustave Moreau avec certains *Indépendants* de chez Le Barc de Boutteville ! La mansuétude du critique d'art qui a beaucoup lu, beaucoup vu, ne refuse pas de s'étendre, bienveillante et douce, sur les efforts des *Symbolistes*, « à l'écriture sommaire qui abrége et simplifie, qui accentue et déforme ». L'indulgence est le propre d'un vrai sage : et Maurice Denis se trouve en belle place comme représentant de l'arabesque naïve et de l'*humilité gothique*. « L'époque est venue de douter du doute »; et le nerveux observateur J.-K. Huysmans ne s'est-il pas mis *en route* à la suite de Verlaine et de César Franck vers un paradis candide, aux sons du plain-chant?... Des Esseintes maintenant savoure les offices,

> Cantiques frais et blancs de vierges comme aux temps
> Premiers, quand les chrétiens étaient toute innocence..... [1]

Moderne et mystique sont devenus synonymes : tout arrive, et le dogmatisme s'embarrasserait où l'histoire acquiesce et devine. Enfin, comme le contraste est le divertissement tacite de toute évolution d'art, en face des rudiments expressifs d'un Maurice Denis j'ai plaisir à rencontrer, comprises et louées comme il sied, les notes vigoureusement et fantastiquement réelles d'un Charles Cottet, qui, malgré quelques brutalités toutes juvéniles, me semble la meilleure espérance de la palette française ragaillardie [2].

« Mettre un terme à l'abdication de la pensée, rappeler d'exil l'imagination, la poésie et la foi, restaurer, pour tout dire, l'art expressif, une telle évolution ne saurait être l'œuvre d'un atelier, d'un groupe ou d'une génération : elle requiert un accord, une suite d'énergies ardentes qui n'ont pas fait défaut à l'école française » : et M. Roger Marx poursuit son enquête devant les curieuses et décisives résurrections du *paysage historique* [3], auprès de la *Phalène* douloureuse d'Ary Renan, à travers les *intérieurs* de Lomont ou de Lobre, arrière petits-neveux de Van der Meer ou de Chardin ; avec les peintres de la fleur ou de l'oiseau, Quost et Méry, si méconnus; avec les métamorphoses du paysage moderne

[1] Paul Verlaine, *Liturgies intimes* (Paris, *Bibliothèque du Saint-Graal*, 1892).

[2] *Au pays de la mer*, « série » bretonne ; cf. les « séries » orientales, aux expositions annuelles des *Orientalistes*. — La *série* est très en faveur.

[3] Par exemple la *Pasiphaé* d'Albert Laurens, que nous avons omise dans notre examen du *Salon des Champs-Élysées* (l'*Artiste*, mai 1895).

où se distinguent les *Harmonies poétiques* de Pointelin, traducteur de Lamartine, et l'impressionnisme oriental de Besnard ; avec les étrangers imitateurs ou originaux; avec les sculpteurs que hante le paroxysme génial de Rodin, et, parmi eux, Dampt si délicat, Bartholomé funéraire, Constantin Meunier, proche parent de Millet, « dont le génie semble revivre en lui ».

## IV

Telle est l'instructive promenade faite auprès d'un salonnier qui est un historien : historien érudit qui cite à propos les *Lettres* fraternelles de Millet et de Poussin, la *Schédule* du moine Théophile ou l'*Abecedario* de Mariette, Huysmans ou Vigny, Taine ou Ruskin, et le *Mémorial catholique* de 1864 où le chrétien Désiré Laverdant devinait l'âme païenne de Gustave Moreau [1]; — historien judicieux qui orne de ses citations un dénombrement à la fois exact et libre, sans s'astreindre à une inflexible classification des genres, et qui pourtant n'omet que peu de chose (la sculpture étrangère, par exemple, où Vallgren est original); — historien idéaliste (caractère plus rare), moins préoccupé des fatalités du milieu social que des aspirations de la conscience individuelle et qui se réjouit de constater, en dernière analyse, la préférence désormais accordée à l'esprit vivifiant sur la lettre morte. C'est au nom de la *liberté* souveraine de l'artiste que l'impartial observateur prend fait et cause pour la renaissance de l'idéal. Nous nous garderons bien de le contredire sur le principe même, et nous aurons d'autant moins d'embarras à lui manifester notre sympathie que notre opinion s'écarte de la sienne sur plus d'un point : au contraire, ces dissentiments légers nous rassurent, car la louange est-elle désintéressée lorsqu'elle s'adresse à un *alter ego* de nos plus chères convictions ? Le plaideur a l'air de flatter son avocat : et le beau mérite pour Oreste d'exalter Pylade ?... D'ailleurs, ces divergences sont plutôt de sentiment que de théorie ; elles portent moins sur la doctrine même que sur la manière de l'appliquer.

Le point de vue historique a sa force : et, sur son terrain, l'historien des tendances actuelles est inattaquable. Son analyse sourit et démontre, cependant que le dogmatisme se lamente, s'effare ou se cabre. Dès que l'on est sous le charme de sa parole,

[1] Salon de 1864, *n° 1388 : Œdipe et le Sphinx* (médaillé).

nos principes nous semblent des préjugés, nos sévérités des injustices, nos craintes des fantômes : « Ce que la routine ne comprend pas, elle l'appelle démence », disait Schlegel, invoqué par l'ironie enthousiaste de Henri Heine ; et, ici encore, l'âme septentrionale se décèle dans ce souci qui possède M. Roger Marx d'être accueillant et large ; c'est la tradition compréhensive de Goethe, et le fervent des Goncourt pourrait ajouter avec ses maîtres : « Comme dans toutes choses humaines, l'équilibre n'est maintenu, dans les choses de l'art, que par la loi des contraires, la lutte et l'opposition des courants [1]. » Hier, Orsel et Courbet ; aujourd'hui l'impressionnisme et le mysticisme. C'est la vertu de l'historien plutôt que de l'esthète, que ce penchant naturel à tout admettre, à tout comprendre, à tout prévoir, à tout expliquer (sinon à tout justifier, et le critique du réalisme à outrance a fait ses preuves) : méthode hégélienne, qui dit clairement ce qui est, plutôt qu'elle ne dicte pompeusement ce qui doit être, qui accepte les faits, même contradictoires, pour les réconcilier dans une sphère de liberté supérieure, qui proclame le droit à la vie de toute indépendante inspiration, de toute évolution significative :

Après un horizon, un autre se révèle :
Toujours l'esprit avance et l'art se renouvelle [2].

Ainsi chante l'optimiste Victor Hugo, qui, dès la juvénile préface des *Orientales*, contestait vivement au critique le droit de s'introniser dans les sentiments du poète, de discuter les sujets qu'il élit pour ses poèmes, les couleurs qu'il broie sur sa palette : l'indépendant M. Roger Marx augure de même, et, quoique critique d'art, il rejette la tyrannie commode en faveur de la liberté périlleuse : *malo periculosam libertatem*. L'affranchissement, la liberté ! Fort bien : mais ce criterium est-il suffisant ? Satisfait-il les émotions du créateur et les conclusions du philosophe ? Le mot de liberté individuelle ne serait-il pas plutôt l'aveu loyal que tout *criterium* en art est impossible ? Historiquement, il suffit à sauvegarder l'éclosion légitime de tous les désirs intellectuels qui transforment la matière en pensée ; esthétiquement, il semble inapte à corroborer l'instinct, aussi obscur que puissant, qui proclame irrésistiblement la supériorité des uns sur les autres : elle est mani-

[1] *Études d'art* (*La peinture à l'Exposition de 1855*, III, page 169).
[2] Victor Hugo (*Toute la Lyre*, juin 1893).

chéenne l'histoire, aux yeux de celui qui veut étancher sa soif de beauté. L'artiste, lui, n'est jamais impartial, parce qu'il obéit spontanément à son idéal intérieur : l'amant célèbre d'abord les regards de sa maîtresse; mais cela veut-il dire que tous les idéals, que tous les regards soient égaux ? Entre des mains moins généreuses et plus maladroites, la thèse de la *liberté* pure et simple pourrait bientôt dégénérer en éclectisme, syncrétisme, dilettantisme, et autres termes complaisants. En art comme en politique, la licence avoisine la liberté : le danger est là. D'abord, quel sera cet idéal de liberté tant envié? Sera-ce une liberté d'indifférence ou de caprice, essayant tous les possibles, réalisant toutes les fantaisies? La liberté artistique apparaît plutôt comme une manière d'être, un cadre, un contenant, une coupe d'élection où se versera le vin pur des songes, un état d'âme qui doit obéir lui-même à sa loi : loi tout intime, sans doute, qui n'empruntera plus rien à l'intransigeance d'une école, au fanatisme d'une règle, aux habitudes passives d'une consigne extérieure, académique ou naturaliste ; mais qui n'est autre que cette Harmonie suprême, intuition du style où les Renaissants puisèrent leurs chefs-d'œuvre[1].

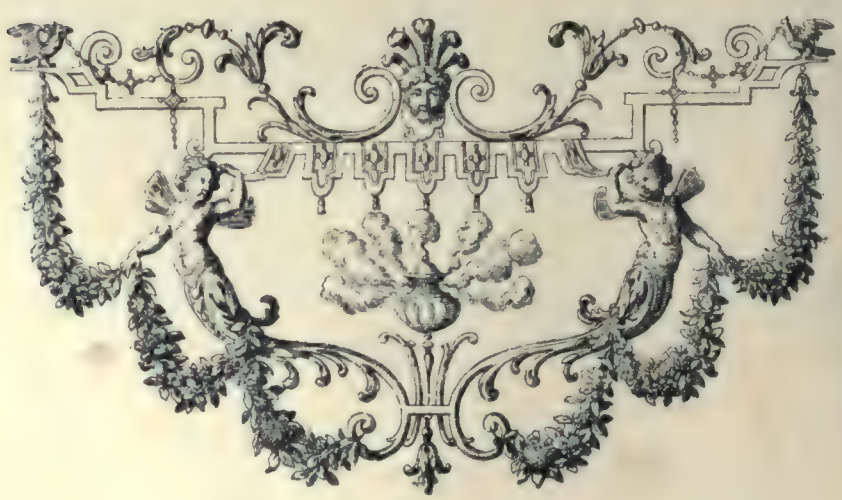
Et puis, qui aime bien, châtie bien : et je gage que Paul Gauguin, Maurice Denis, Maxime Maufra n'auraient qu'à profiter, s'ils recevaient quelques conseils décisifs émanés d'une telle sympathie ; la conquête du libre arbitre est un droit nouveau qui entraîne de nouveaux devoirs, et, au double point de vue de l'esthétique et du métier, puisqu'en art *l'idée* ne peut rien sans la *forme*, — nos néo-primitifs du décor ou de la vie, de la synthèse mystérieuse ou de la minute éloquente se doivent à eux-mêmes et à leur défenseur de réfléchir sérieusement à cette culture harmonieuse du *moi* désormais affranchi, pour s'élever des balbutiements d'une individualité tout instinctive jusqu'à l'essor conscient de la personnalité volontaire et libre ; sinon, l'optimisme le plus sincère pourrait éprouver quelque mécompte.

Ce pressentiment, d'ailleurs, paraît enfermé dans la péroraison de M. Roger Marx que la justice doit laisser parler, pour conclure : « Ainsi, parmi les ouvrages des peintres, des sculpteurs, ceux-là

[1] Voir l'*Artiste* de mai 1895, où nous risquions cette conclusion plutôt librement classique : « L'affranchissement véritable est une volontaire obéissance à l'Harmonie. » — Nous reviendrons plus tard sur le problème intérieur de l'originalité créatrice aux prises avec la règle du Beau. C'est aussi ardu que passionnant.

seuls prédominent où l'art s'est fait le verbe de l'esprit et de la beauté, et il n'en va pas autrement pour les estampes, les travaux décoratifs et pour les projets des architectes. N'importe, l'accumulation de tant de preuves n'a point été inutile; un apaisement s'est produit dans les controverses; la bonne parole se répand, les ténèbres se dissipent et les yeux se dessillent. D'aucuns érigeaient naguère en dogme que « l'observation du réel contient « tout ». Combien les mêmes se prennent à tenir aujourd'hui un différent langage! « En se réduisant à la stricte reproduction de « la matérialité », confessent-ils, « les réalistes de système se sont « dégradés à nier l'expression. » Faut-il plus que cet aveu pour présager une entente et promettre à l'inventeur une émancipation définitive, unanimement consentie? Aussi l'exaltation de l'individu, dès l'abord préconisée, reviendra-t-elle, au terme de cette étude, comme un écho et comme une conclusion. Que les artistes obéissent librement à l'impulsion de leur génie intérieur, sans se laisser troubler par les querelles, sans recevoir de mot d'ordre de personne, et qu'ils accomplissent en tout repos leur œuvre de créateur. Créer, c'est exercer un pouvoir que l'homme tient de Dieu et qu'il est seul à partager avec lui, c'est extraire de soi-même de quoi se survivre, c'est insuffler l'âme à la forme, contraindre l'esprit à animer impérissablement la matière.

RAYMOND BOUYER.



Lithographié par E. DINET

d'après son affiche.

LES

# PEINTRES ORIENTALISTES FRANÇAIS

On n'a peut-être pas encore oublié la petite exposition de peinture orientaliste qui fut ouverte d'octobre à décembre 1893, au palais des Champs-Élysées. Elle réalisait le projet que nous avions formé depuis longtemps et comblait un désir que l'un d'entre nous avait déjà, sans le savoir, satisfait en partie dès 1889, en décorant ingénieusement certaines salles du pavillon algérien de l'Exposition Universelle, au moyen de peintures représentant des sujets de ces pays. Ce groupement de 1893, sans doute un peu hâtif et comme improvisé, ne fut point cependant sans présenter un réel intérêt et même sans porter quelque enseignement : on se rappellera, en effet, que, grâce à la haute bienveillance de M. le ministre de l'Instruction publique et au concours gracieux des musées nationaux, nous avions pu établir la généalogie de cette petite École presque exclusivement française, en réunissant une série de peintures ou de dessins résumant la filiation continue des peintres orientalistes depuis le début du dix-septième siècle jusqu'à nos jours, à travers une longue suite de noms glorieux. On pouvait s'y convaincre par quelques exemples de l'influence considérable exercée par l'Orient sur l'art aux différentes époques de notre histoire.

Depuis le début du siècle notamment, à la suite des évènements politiques qui ont fait de certains pays de l'Orient des terres à demi ou entièrement françaises, on sait combien ces régions merveilleuses ont sollicité l'imagination de nos plus grands maîtres, littérateurs ou artistes, et quel prestige ont exercé sur nos esprits des orientalistes comme Decamps, Marilhat, Delacroix, Belly, Chassériau, Fromentin, Regnault, Guillaumet.

Notre collaborateur M. Gabriel Séailles, directeur des conférences de philosophie à la Faculté des lettres, nous permettait, l'an dernier, de présenter, avec l'appui de son autorité et de son éloquence, l'œuvre si fortement pittoresque et savoureuse de l'un de ces illustres devanciers. L'exposition des peintures orientales d'Alfred Dehodencq a été une véritable révélation pour les artistes et pour le public, qui avait un peu oublié ce vaillant et chaud coloriste.

Le groupe orientaliste actuel, qui forme désormais une véritable école, a trouvé de nouveau dans les circonstances extérieures des raisons de se développer plus activement. Qu'il me soit donc permis ici de rappeler que ce groupe a aidé aux diverses révolutions qui ont constitué notre art moderne; qu'après avoir renouvelé les motifs du paysage classique, il s'est trouvé mêlé aux luttes romantiques dans lesquelles il vint apporter l'appoint d'inoubliables chefs-d'œuvre, et qu'il s'est montré un auxiliaire intelligent du développement naturaliste de ces trente dernières années. Son rôle ne s'est point borné, en effet, à apporter dans le domaine de la peinture le bénéfice d'éléments curieux et pittoresques, il a encore, par l'étude de ces pays exceptionnels où la lumière se montre dans ses états les plus excessifs comme dans ses effets indirects les plus délicats, singulièrement grossi le courant, de caractère scientifique, qui a poussé les artistes vers la résolution des grands problèmes de la lumière et de l'atmosphère.

Nous ne voulons point philosopher outre mesure sur le rôle de l'École orientaliste, ni chercher à exagérer son importance ou à prévoir l'avenir qui lui est donné. Il nous a paru, cependant, que cette réunion, loin de former un groupe factice et arbitraire, était plutôt de nature à fournir à l'histoire de l'art un enseignement inédit. Nous avons pu remarquer, d'ailleurs, que ces peintures, d'un caractère sans doute un peu exceptionnel, perdues et dénaturées dans la cohue des expositions courantes, gagnaient au con-

traire par leur rapprochement. C'en était assez pour nous autoriser à tenir compte des encouragements qui nous ont été prodigués et pour nous engager à persévérer dans une tentative que le talent de nos artistes s'efforcera de rendre constamment intéressante.

Une particularité qui distingue spécialement ce groupe des orientalistes et qui nous paraît devoir doubler aux yeux du public l'intérêt de leurs travaux, c'est qu'il s'en dégage un charme qui agit sur nous à travers toutes leurs images, un charme subtil et attirant qui réside dans leur sujet : l'Orient.

L'Orient ! A quoi tient cet attrait puissant et mal défini que nous fait subir ce nom magique ? Est-ce parce que, malgré tout, seul, l'Orient a persisté à rester pour nous le pays de l'immuable, du mystère et du rêve, que nous l'avons pénétré sans l'entamer, que nous y retrouvons encore le passé tout vivant ? est-ce simplement parce qu'il exerce sur nous le charme profond de ses arts incomparables et la séduction inépuisable de sa lumière et de son ciel ?

Aujourd'hui, pourtant, ce mot n'éveille plus seulement dans nos esprits des préoccupations purement littéraires ou artistiques. De plus graves soucis attirent nos regards de ce côté. Derrière l'Orient des rêves et des chimères, à travers la fantasmagorie étincelante de ce décor des *Mille et une Nuits,* nous apercevons désormais de vastes empires qui portent au fond des sables brûlants et des mers lointaines les frontières de la patrie.

Sans vouloir s'associer à un idéal de curiosité ethnographique, sans se limiter dans la recherche étroite de notes et de documents, tout en restant fidèles aux scrupules esthétiques manifestés avec tant de tact par l'un des plus illustres d'entre eux, les orientalistes ne pouvaient oublier que ce sont les littérateurs et surtout les artistes qui ont le plus contribué à faire pénétrer dans la foule les formes et les mœurs de l'Orient, à lui ôter chaque jour son caractère exceptionnel et inusité, à l'acclimater enfin parmi nous. Ils ont donc été heureux de penser qu'ils pourraient remplir une tâche patriotique en secondant la mission de ceux qui ont formé, comme notre ami Gabriel Bonvalot à la tête de son comité Dupleix, la noble entreprise de relever notre prestige dans des pays avec lesquels nous sommes liés traditionnellement, de défricher nos vastes territoires nouveaux, de les peupler, de les faire aimer et connaître, d'attirer les sympathies sur les races indigènes,

de nous habituer chaque jour davantage à ces nouvelles provinces de la France.

Nous avons voulu ajouter à notre petite tentative un intérêt d'un autre ordre, en joignant à nos expositions de peinture rétrospective ou actuelle une section d'art oriental. De savants travaux ont depuis quelques années fait entrer dans le domaine de la biographie et de l'histoire ces arts admirables de l'Extrême-Orient, dont on a désormais fait connaître la formation et la marche, dégagé les influences subies, mis en évidence la vie de chacun des artistes dont quelques-uns sont acceptés par tous à côté de nos maîtres occidentaux.

En 1893, les organisateurs de l'exposition d'art musulman avaient tenté d'attirer l'attention sur ces arts merveilleux du Levant qui sont plus proches des nôtres et qui ont tant influé sur eux à toutes les époques de notre histoire. Nous avons voulu reprendre cet essai, modestement mais méthodiquement, par séries successives. M. Paul Casanova, ancien membre de l'Institut archéologique du Caire, bibliothécaire au Cabinet des médailles, dont on connaît la compétence toute spéciale, avait consenti à présenter l'an dernier, au milieu de notre section de peinture, un ensemble très instructif des *cuivres arabes*. Nous aurions vivement désiré continuer sans interruption cette étude si intéressante, mais la date de notre exposition, qui a dû être devancée, ne nous a pas permis de trouver le temps nécessaire pour apporter à la réalisation de notre projet tout le soin qu'il mérite.

LÉONCE BÉNÉDITE.

# EUGÈNE DEVÉRIA

## ET SON JOURNAL INÉDIT

(*Fin*[1])

---

ENDANT l'été de 1856, Eugène Devéria fit avec sa fille Marie un voyage en Bretagne et dans le Comtat Venaissin, où il peignit quelques portraits. A Avignon, la jeune fille, se trouvant souffrante, désira retourner auprès de sa mère à Pau. Son père, retenu par ses travaux, ne put l'accompagner que jusqu'à Montpellier où elle prit la diligence qui l'amena à Toulouse ; de là, accompagnée d'une religieuse, elle reprit son voyage pour arriver enfin à Pau, très fatiguée, sans que cependant son état eût en apparence rien d'inquiétant. Le surlendemain, elle mourait, emportée par un accès de fièvre maligne. Prévenu, le malheureux père arriva dans un état de désespoir ne pouvant se décrire. Cette fille était, en effet, sa grande affection dans ce monde. Voulant alors conserver un dernier souvenir de la chère disparue, il entreprit, en se servant des portraits qu'il avait peints, de modeler son buste. Le

[1] V. l'*Artiste* d'octobre et novembre derniers.

résultat obtenu montre que, comme sculpteur, il était loin d'être sans mérite ; nous savons, d'ailleurs, qu'il s'était déjà essayé dans cet art. Le buste, très largement modelé, d'une belle allure, témoigne, chez Eug. Devéria, de réelles aptitudes pour la statuaire : coiffée en larges bandeaux plats, les traits un peu forts, les yeux ronds à fleur de tête, cette effigie de la fille du peintre a bien tous les traits caractéristiques des Devéria[1].

Dès le commencement de l'année suivante, c'est-à-dire en 1857, Eug. Devéria dut retourner à Avignon « finir de la besogne ennuyeuse et sans but » ; il avait à y terminer différents portraits qu'il avait commencés et que la mort de sa fille l'avait forcé d'interrompre.

Le malheureux artiste était resté neuf ans sans rien exposer au Salon. Malgré l'affreux chagrin dans lequel l'avait plongé la perte de sa fille, il se décida, cette année-là, à tenter de nouveau l'aventure et y envoya les *Quatre Henri dans la maison de Crillon, à Avignon*. La scène représente, dans une vaste salle, Henri de Navarre, Henri III de Valois, roi de France, Henri de Guise et Henri de Condé, assis autour d'une table et jouant aux dés ; derrière eux se pressent des gentilshommes et des courtisans. Henri III vient de jeter le cornet, et les dés tombent sur la table ensanglantés. Un astrologue, auquel on demande l'explication du prodige, déclare que les quatre princes mourront assassinés. Ce tableau, comme la plupart de ceux qu'Eug. Devéria a peints dans la seconde partie de sa vie, quoique ingénieusement composé, manque de conscience dans le dessin et dans l'étude de la forme. On sent trop qu'usant, comme à son ordinaire, de formules en quelque sorte mathématiques pour dessiner, et se fiant à sa prodigieuse habileté, il a peint de chic les figures et les accessoires. Avec ce parti-pris absolu, il s'est, ici comme ailleurs, volontairement éloigné de la nature, exagérant certaines proportions au détriment du caractère. Au lieu

[1] Ce buste fut taillé en marbre par un praticien assez connu à Pau, un certain Bernard, d'origine champenoise, qui avait déjà exécuté dans le pays plusieurs autres bustes, entre autres, celui du sénateur d'Ariste ; ce Bernard travaillait aux restaurations du château de Pau, sous la direction de Piquenot, sculpteur ornemaniste d'un certain talent, dont le frère acquit à Paris quelque notoriété comme peintre et graveur. Le buste en marbre de la fille d'Eug. Devéria a été placé sur le tombeau dans lequel elle repose, au cimetière de la ville de Pau, à côté de sa mère, morte sept ans plus tard. Pour le plâtre, il a été légué par Eug. Devéria au musée de la ville, de même que le portrait en pied de la jeune fille, vêtue d'une amazone et tenant à la main une cravache à pommeau d'argent.

d'aborder franchement la difficulté, il l'a escamotée sans plus se préoccuper de la vérité. Et puis, un tel sujet relève bien plutôt du domaine de la littérature : comment, en effet, exprimer picturalement la fatale prédiction de l'astrologue aux quatre princes ? Aussi cette toile passa complètement inaperçue. Combien alors l'on était loin de l'accueil enthousiaste fait par le public et par la critique au tableau de la *Naissance d'Henri IV !* De ce glorieux début, il ne restait même pas un souvenir. Tout était changé ; une dédaigneuse indifférence avait remplacé les admirations de jadis.

A la fin de cette même année, funeste pour lui entre toutes, Eug. Devéria perdit son frère Achille. Il alla à Paris assister à ses obsèques et ramena à Pau deux de ses nièces qui passèrent plusieurs mois auprès de lui. Les émotions et les fatigues lui occasionnèrent alors une crise de rhumatisme dont il avait ressenti les premières atteintes en conduisant le deuil de son frère et qui, une fois de retour en Béarn, l'obligea à aller demander un soulagement aux eaux de Barbotan et ensuite à celles de La Malou. Là, il exécutait au pastel, pour un prix minime, à cent francs chacun et en deux ou trois séances, des portraits de baigneurs. Cette clientèle devint bientôt si nombreuse que les amateurs devaient s'inscrire d'avance. Voici, à ce propos, un trait bien caractéristique de la tournure d'esprit et des idées d'Eug. Devéria à cette époque. Un samedi, une dame dont le tour d'inscription était arrivé, lui demanda de vouloir bien le lendemain achever son ouvrage, car elle devait partir le surlendemain. « Impossible, Madame, lui répondit l'artiste ; c'est demain dimanche, et je ne travaille jamais le dimanche. » La dame eut beau insister, supplier, offrir jusqu'à 500 francs et plus, notre homme resta inflexible.

Après l'échec des *Quatre Henri dans la maison de Crillon*, au Salon, échec plus dur que tous ceux subis jusqu'alors, Eug. Devéria ne se tint pas pour battu. Il résolut d'affronter encore le jugement du public et présenta au Salon de 1859 trois compositions : la *Mort du fils de la Sulamite*, qu'il avait peinte à Édimbourg dix ans auparavant ; *Une Scène de l'Henri VI de Shakspeare*, et une *Halte de marchands espagnols dans une auberge de Pau*. Il ne paraît pas qu'il ait eu à se louer davantage de cette nouvelle tentative. L'année suivante, il acheva différents tableaux : des *Paysans béarnais*, une *Scène de la Saint-Barthélemy* (comme calviniste, c'était indiqué), *Mme et Mlle de Kéroual*, la *Coupe empoisonnée présentée à Mme de*

*Ganges, Catherine d'Aragon et le cardinal Wolsey*, la *Charité antique*, *Un cavalier qui baise la main à une dame*, une *Scène tirée de la vie d'Abraham*, les *Portraits de M. et de Mme de la Bastide*, etc. Il peignit ensuite un portrait du maréchal Bosquet qui était venu se reposer à Pau de ses fatigues et où il mourut peu de temps après. Ce portrait, de grandeur nature, représente le héros d'Inkerman de trois quarts, tête nue, vêtu d'une pelisse fourrée jetée sur son uniforme, la main droite appuyée sur des fascines ; le personnage se détache sur un fond sombre de fumée. Ce portrait fut offert par l'auteur à la ville de Pau et se trouve aujourd'hui dans son musée municipal.

En 1861, désireux d'en appeler une fois de plus au public, Eug. Devéria exposa encore une grande composition, *Christophe Colomb présentant à Ferdinand et Isabelle les trésors rapportés par lui du Nouveau-Monde*, qui lui avait été commandée par le ministère d'État : le grand navigateur, au retour de son premier voyage, présente aux rois catholiques les Indiens qu'il a ramenés et les produits de l'Amérique, dans une des salles de l'Alhambra à la féerique architecture que le peintre a rendue encore plus svelte et plus légère qu'elle n'est en réalité. Ferdinand et Isabelle, entourés des principaux personnages de la cour, se tiennent debout devant leurs trônes placés sur une estrade élevée. Christophe Colomb, un genou en terre, baise la main de la reine ; aux premiers plans, des Indiens et les productions diverses des contrées nouvelles qu'il a découvertes. Personne ne daigna encore s'occuper de cette œuvre, brillante décoration d'un peintre épris de l'effet, du pittoresque et de la couleur ; la hardiesse de la conception, l'habileté et l'éclat de l'exécution ne parvinrent pas à avoir raison de la froideur de la critique et de l'indifférence du public. Le tableau passa encore inaperçu, et, à part Th. Gautier, nul ne daigna s'en occuper. Pourtant, l'artiste semblait bien compter sur un regain de succès, car il écrivait peu de temps auparavant à l'un de ses élèves : « C'est égal, tout ce qui pourrait satisfaire le reste de la gloire humaine que j'ai en moi, ce serait un vrai succès populaire, le seul que je crois que l'avenir doive sanctionner. » Il n'osait cependant trop l'espérer, lorsqu'il ajoutait : « Mon tableau doit être à Paris. Tâchez de savoir ce que l'on en pense, et dites-le moi sans pitié, afin que je ne me risque plus à des toiles importantes, si les directeurs de la fortune publique ne sont pas satisfaits. »

Ce *Christophe Colomb* avait été peint dans de singulières conditions. L'atelier d'Eug. Devéria n'étant pas assez vaste pour lui permettre de tendre la toile en entier, il l'avait roulée à moitié et en avait exécuté d'abord la partie supérieure, qu'il roula à son tour pour peindre ensuite la partie inférieure. L'ensemble achevé tant bien que mal, il obtint de la ville de Pau un hangar fermé de trois côtés, où il lui fut possible de dérouler son œuvre en entier et la considérer d'ensemble. Il s'aperçut alors, ce qui n'a rien d'étonnant, qu'elle avait besoin de grands changements et de retouches, qu'il se hâta d'y effectuer[1].

De 1864 date le dernier voyage qu'Eug. Devéria fit à Paris, où il n'était pas retourné depuis sept ans. Il descendit chez la veuve de son frère, Mme Achille Devéria, et profita de son séjour dans la famille pour peindre quatre petits portraits de ses neveux et de ses nièces, et un grand portrait de son neveu Théodule, conservateur du musée égyptien au Louvre. Détail touchant, durant ce séjour il ne négligea jamais d'aller deux fois par semaine à l'hôpital de la Salpêtrière, voir sa vieille nourrice qui vivait encore et pour laquelle il avait conservé une très vive affection. Il faisait au Louvre de fréquentes visites et y passait de longues heures. Sa correspondance avec Mlle Ursule S... contient le souvenir de ces visites :

Je suis encore allé hier au Louvre pour voir les sculptures que je n'avais pas contemplées depuis longtemps. Je n'ai jamais de ma vie senti si vivement ces beautés merveilleuses de l'art. Il y en a qu'il me semblait n'avoir jamais vues, tant je les trouvais d'une beauté saisissante. Je sentais ma faiblesse artistique devant ces géants de l'esprit humain...

Deux vieux gardiens du Luxembourg et du Louvre m'ont salué, pleins de joie, derniers restants de la génération de ma jeunesse, et m'ont pris mon parapluie, au lieu de me permettre de le mettre au bureau, joyeux de la poignée de main qui leur disait merci. Bien certainement ces bons vieux ne voyaient pas les deux sous, il ne pensaient qu'à prouver le plaisir qu'ils avaient à revoir le vieil enfant qu'ils ont peut-être grondé quand il gaminait dans les palais royaux.

Vers la fin de juillet, il quitta Paris et ramena avec lui dans les Pyrénées son neveu Théodule dont la santé inspirait les plus vives inquiétudes, pour le conduire aux Eaux-Bonnes. Cette année-

[1] L'esquisse de ce tableau, léguée par le peintre au musée de Pau, n'est pas celle qui fut la première idée de la composition, mais une variante du même sujet, brossée après l'achèvement et la livraison de la grande toile.

là, du reste, notre peintre semblait destiné à être toujours en déplacements. Au surplus, rien ne le retenait plus au logis, puisqu'il avait perdu sa femme l'année précédente. En octobre, nous le retrouvons à La Haye ; ce voyage, qu'il avait entrepris pour rendre service à des amis, ne fut pas de longue durée. Il revint à Pau, qu'il ne devait plus quitter.

La mort le surprit peu de temps après, le 3 février 1865. La veille, il était encore occupé à un portrait de jeune femme quand les pinceaux lui tombèrent des mains. Dans le cimetière de Pau, une pierre verdie par la mousse et sur laquelle sont gravés son nom et un verset de l'Évangile, marque la place où reposent ses restes, à deux pas du tombeau de sa fille et de sa femme.

Eug. Devéria mourut sans avoir vu se réaliser une de ses dernières ambitions, ambition d'ailleurs bien modeste pour un homme qui, un moment, avait tenu une si haute place dans l'estime de ses contemporains. Il avait espéré être nommé directeur de l'école de peinture et de dessin de Montpellier où, nous l'avons dit, il avait passé quelques mois à une autre époque de son existence et où son père était né ; mais cette espérance fut déçue. Plus tard, il sollicita la direction de l'école de Dijon, mais la mort vint le surprendre avant qu'il eût vu la réalisation de ce désir. Pendant le peu de temps où jadis il avait séjourné à Montpellier, il avait eu l'occasion de donner quelques conseils à Cabanel, qui n'oublia jamais ce qu'il devait à son premier maître et lui en garda un souvenir reconnaissant.

Par son testament, Eug. Devéria légua au musée de Pau un certain nombre de ses ouvrages, que par un précédent testament il avait d'abord attribués au musée de la ville d'Avignon dont sa famille était originaire, comme nous savons [1]. Il laissa à des parents et à des amis certaines de ses œuvres qui se trouvaient alors dans son atelier [2].

[1] Ces ouvrages sont, indépendamment du portrait de sa sœur Laure sur son lit de mort, de celui de sa fille Marie en amazone, de l'esquisse de la *Réception de Christophe Colomb par Ferdinand et Isabelle*, un *Portement de croix* qui montre Notre-Seigneur vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, succombant sous le poids de sa croix ; son portrait par lui-même en buste peint à la cire, et le modèle en plâtre du buste de sa fille, dont nous avons parlé précédemment.

[2] A ses neveux, fils de son frère Achille, ses tableaux de famille et tous ses cartons de croquis grands et petits, ses dessins de portraits destinés à ses compositions historiques, ses dessins d'atelier, ses compositions au crayon des peintures de la cathédrale d'Avignon,

Jusque dans cet acte suprême, Eug. Devéria témoigne de sa gratitude envers son frère Achille ; voici en quels termes il s'exprime : « Ce frère bien aimé à qui doit revenir toute la gloire de ce que je suis en ce monde, puisqu'il m'a nourri et formé aux difficultés de l'art. »

Maintenant, si nous voulions rechercher ce que sont devenues les principales productions d'Eug. Devéria, il nous faudrait parcourir nombre de musées de province. Nous savons que le musée d'Angers possède la *Mort de Jeanne d'Arc ;* le musée de Valence, la *Mort de Jeanne Seymour ;* le musée de Châteauroux possède de lui une *Étude d'atelier ;* celui de Montpellier, une esquisse peinte de la *Naissance d'Henri IV* et une autre esquisse peinte représentant *Richelieu recevant un ambassadeur,* qui montre un personnage vêtu de noir s'inclinant devant le cardinal assis, derrière lequel s'aperçoivent divers seigneurs et courtisans ; le même musée renferme encore deux dessins d'Eug. Devéria, la *Naissance d'Henri IV,* et *Trois génies.* La chapelle de la Miséricorde de la même ville montre encore de lui un *Saint Vincent de Paul faisant distribuer la soupe aux pauvres.* Au musée d'Orléans, on trouve de lui deux toiles : une nature morte, *Un pigeon ramier suspendu le long d'une muraille* et un panneau plus petit représentant des *Jeunes filles ramassant du bois.* Au musée d'Avignon : *Une famille bretonne en prière,* que nous savons avoir figuré au Salon de 1838, assez grande toile donnée par l'auteur en 1840 ; puis, le *Portrait de François Calvet,* fondateur du musée de la ville, commandé au peintre par le Conseil général de Vaucluse en 1839, et enfin l'esquisse de ce portrait provenant de la succession d'un amateur avignonnais, M. E. Requin. Enfin on peut voir de notre peintre, à la chapelle de la Salpêtrière à Paris, un *Christ portant sa croix,* qu'il a légué à cet hospice, en souvenir de sa vieille nourrice qui

etc. ; à sa belle-sœur, Mme Achille Devéria, une *Tête de femme* et le tableau d'*Anne de Boleyn,* sa dernière œuvre ; à son élève G. de C. qui abandonna la peinture pour le journalisme qui le mena à la diplomatie, ses études et copies d'après les maîtres ; à M. R., les cinq études peintes de ses tableaux de l'église de Fougères et l'esquisse peinte du portrait du maréchal Bosquet ; au Dr L. M., l'esquisse peinte du portrait du Dr Darralde ; à Mlle Ursule S., l'esquisse peinte du portrait de sa fille Marie en amazone, son propre portrait peint et une tête d'expression peinte ; à Mlle Honorine D., un autre portrait de lui au pastel ; à Mme P., une toile représentant *Un vieux Béarnais assis avec un enfant ;* à M. G., deux têtes de femmes peintes sur une même toile ; à M. A. G., une autre esquisse peinte du portrait du maréchal Bosquet ; à Mlle S. P., l'esquisse peinte du portrait du comte de Crèvecœur, du musée de Versailles ; à M. C., le croquis au fusain du *Vieux Béarnais assis avec un enfant,* etc.

y finit ses jours. Nous avons suffisamment parlé de ses autres productions pour ne pas avoir à y revenir.

Il existe de nombreux portraits d'Eug. Devéria, tant par lui-même que par d'autres artistes. Il s'est de plus représenté dans quelques-uns de ses tableaux, entre autres dans la *Naissance d'Henri IV*, où il figure sous le costume du gentilhomme de profil, aux cheveux bruns coupés ras, aux moustaches relevées et à la barbiche en pointe, les mains croisées, placé à gauche, au-dessous du médecin à longue robe jaune, qui n'est autre d'ailleurs que Louis Boulanger.

Parmi ses portraits proprement dits, nous citerons d'abord ceux de sa jeunesse et, avant tous, celui qu'il brossa pour le musée des Offices, à Florence, et qui lui fut demandé après son triomphe de la *Naissance d'Henri IV*. Citons-en un autre, gravé ici [1] et légué par lui au musée de Pau, avons-nous dit tout à l'heure, qui le représente en buste, de grandeur naturelle, de trois quarts, à l'âge de trente ans ; il le peignit à la cire pour se rendre compte des procédés qu'il aurait à employer pour les décorations de la cathédrale d'Avignon dont il venait d'être chargé. D'autres portraits de la même époque ou de son âge mûr se trouvent dans sa famille, et aussi chez quelques amis. D'autres portraits, toujours par lui-même, le représentant aux approches de la vieillesse et dans les dernières années de sa vie, ne sont pas rares non plus. Nous en savons plusieurs de fort intéressants. D'abord celui reproduit dans cette étude [2], dessiné au pastel et légué par lui comme nous savons à Mlle Honorine D. ; puis un autre à l'huile, le montrant à peu près au même âge, également en buste et de trois quarts, de grandeur naturelle; ce dernier, d'une coloration un peu sombre et d'un aspect un peu lourd, est cependant fort ressemblant et très vrai. Eug. Devéria l'a légué à Mlle Ursule S... qui le possède toujours.

Parmi les portraits d'Eug. Devéria par d'autres artistes, il faut d'abord mentionner le médaillon modelé par David d'Angers, qui le représente dans l'allégresse de son triomphe ; puis celui de Jehan Duseigneur, tant soit peu outré et exagéré ; le portrait peint par Louis Boulanger et exposé au Salon de 1837, dans lequel, selon Auguste Barbier, chargé du compte-rendu du Salon, cette

[1] V. l'*Artiste* de novembre dernier, p. 358.
[2] *Ibid.*, p. 372.

année-là, dans la *Revue des Deux-Mondes,* il lui donna un aspect sombre et presque blafard. Il nous faut, pour finir cette bien incomplète iconographie d'Eug. Devéria, noter un curieux petit portrait de lui, que possède un amateur béarnais, M. Ch. Le Cœur, peint par un paysagiste palois, Galos, qui était loin d'être sans talent et duquel on peut voir plusieurs toiles au musée de sa ville natale ; dans ce portrait, demi-nature, Eug. Devéria est représenté de trois quarts, la tête couverte de ce grand feutre brun à larges bords posé un peu de travers, que l'on était habitué à lui voir porter.

L'esthétique et la technique d'Eug. Dévéria furent, à peu de choses près, celles de la plupart des peintres de son époque. Nous trouvons de nombreux renseignements à ce sujet dans son journal, ses lettres et aussi dans les souvenirs d'amis qui l'ont fréquenté assidument. Laissons lui la parole pour expliquer ce qu'il entend par un bon enseignement :

Ce que je crois bon, c'est la voie que j'ai suivie sous la direction d'un bon praticien, Achille lui-même : il s'agit d'étudier un long temps avec le crayon, au trait surtout, afin de varier ses études à l'infini ; et puis, quand on a une certaine pratique de la forme, il faut faire, sans jamais cesser de dessiner sérieusement, quelques études peintes qui vous donnent la triture de la palette ; au bout d'un certain temps, ce dont juge le directeur, on cherche de petites vignettes bien composées, avec des effets piquants, et l'on se met à inventer la couleur, sans tracas de composition aucune. La forme déjà facile dans la main et sous les yeux, on prendra facilement la pratique, sans laquelle il n'y a pas d'art véritable. L'esprit se meuble ainsi involontairement de ces mille riens qui, mis en rapport avec de nouvelles combinaisons, produisent bientôt, sans grande peine, des œuvres qui, pour ressembler un peu aux choses déjà faites, n'en seront pas moins originales. C'est par une pratique semblable, jamais interrompue, que j'ai pu arriver à 20 ans à commencer avec succès le tableau qui devait avoir un si beau triomphe deux ans plus tard. Je dis ceci absolument, c'est la meilleure voie.

Eug. Devéria garda toute sa vie, son testament en fait foi, une grande reconnaissance à son frère Achille, auquel il disait, et non sans raison, devoir ce qu'il savait, et qui bien longtemps le dirigea exclusivement. Voici de nouveaux emprunts faits à son journal, qui en disent long à cet égard :

J'ai fini par lui laisser, pour lontemps du moins, la direction de la... pensée. Il était la tête, j'étais les mains. Quand il changeait d'avis, je changeais sans résistance. Nous passâmes ainsi du doux au fort, du violent au paisible extrême, ce qui a singulièrement agrandi l'échelle de mon talent. Pendant longtemps je ne composai pas mes tableaux. Ce fut une progression. Quand je désirais faire un sujet, je le lui faisais composer... Ainsi se forma cette union de deux talents qui en ont produit un vraiment remarquable. Jamais union ne fut plus entière. Nous vivions de la même pensée, des mêmes œuvres souvent, puisqu'il avait si grande part à tout ce que je faisais ; pour le même but surtout, le bien de tous, en mêlant nos efforts et les résultats, et ainsi s'accomplit le problème quelque peu insoluble pour le public qui souvent distinguait difficilement la différence de l'A et de l'E (Achille et Eugène). C'est ainsi que se passait la vie entre nous deux, travaillant l'un par l'autre, l'un pour l'autre...

Nous étions ambitieux tous les deux (Louis Boulanger et Eug. Devéria). Nous rêvions la gloire absolue d'un grand nom. Il n'y avait rien de trop élevé pour nous et nous aurions peut-être atteint notre idéal, moi sans..... et Louis..... sans une certaine vanité qui l'empêcha de bonne heure d'écouter les remontrances du seul homme qui pût faire quelque chose de grand, Achille.

Eug. Devéria était d'avis qu'un travail régulier, continu, à heure fixe, était la meilleure des méthodes ; il s'en explique ainsi dans ses lettres à son élève G. de C... :

Tâchez d'apprendre à travailler comme faisait mon frère, et comme il m'a appris à le faire ; comme un devoir absolu, au lieu d'attendre l'inspiration capricieuse. Je crois que c'est le meilleur système, et Rubens travaillait avec la régularité d'une horloge.

Voici maintenant une appréciation assez curieuse de Philippe de Champaigne que son jeune élève s'était mis à étudier au Louvre :

Je confesse que les portraits de ce Philippe sont admirablement vrais. C'est presque la nature, et je conçois que cette peinture vous séduise par sa lucidité et par sa vérité presque absolue. Mais peut-être l'étude de cet éclectique par excellence vous entraînerait-elle au photographisme qui tend à envahir l'école moderne, si toutefois l'envahissement n'est pas consommé. Défiez-vous de ce qui peut vous pousser à prêter les mains à ce réalisme, qui tue l'art et le ramène à la simple et honteuse parition d'un produit chimique. Philippe avec son beau talent n'est qu'une planète de second ordre dans la sublime pléiade des Flamands et des Hollandais.

Il n'est pas tendre pour les tendances naturalistes, ce qui s'explique par son éducation :

La nature échappe à l'homme dans son imitation parfaite : ce n'est donc pas un but à se proposer. Il faudrait, d'après mon opinion de ce matin, laisser les peintres réalistes avec la nature elle-même et ne les consulter comme elle, que pour ne pas se laisser égarer par le maniérisme, qui devient facilement le lot de ceux qui l'oublient trop. C'est pour cela que je suis fort partisan des fortes études dessinées d'après nature et d'après l'antique, qui vous rappellent que l'homme n'est pas toujours aussi laid quand il sort, sur la table (à modèle), de ses souliers avachis et de ses habits qui empêchent sa chair de se nourrir au soleil et à l'air. Mais, quand on a gagné cette aisance, quand on connaît bien l'agencement des parties qui composent ce tout magnifique de l'homme, encore si beau parfois, alors le peintre doit mettre la main à la pâte, les yeux toujours fixés sur les sublimes magiciens de la couleur, qui montrent par leur variété, du blanc Paul Veronèse, au brun et profond Rembrandt, que le leur était bien un art d'imagination et non une misérable imitation se traînant de loin, sur les pas d'une réalité que l'homme ne peut jamais attraper. Je pense donc qu'il vaut mieux copier les pittoresques que les réalistes, ou encore les copier tous, afin de ne pas perdre sa personnalité dans une imitation restreinte d'un homme ou d'un cercle d'hommes pareils.

Chose singulière, c'est au Louvre seulement qu'Eug. Devéria étudia les maîtres flamands et vénitiens, auxquels il devait tant. Il avait peu voyagé et alors que son éducation artistique était déjà achevée. De l'Italie il ne parcourut que le Nord, Turin, Milan, et encore très rapidement. Il visita plus tard, nous l'avons vu, la Belgique, la Hollande, l'Angleterre et l'Écosse ; mais il était déjà presque un vieillard. D'ailleurs, il ne semble pas que jamais il ait senti le besoin d'aller admirer les maîtres étrangers dans leur patrie. Il revient souvent dans ses lettres, sur la façon dont il entend le dessin :

Quand les hommes du XVIII^e siècle envoyaient leurs élèves à Rome avec le prix académique, ils leurs criaient, quand les chevaux piaffaient au moment du départ : « Surtout, souvenez-vous de ma manière, ne copiez pas l'antique, ce sont des navets ratissés. » C'était leur marotte, chacun la sienne. Delacroix ne veut pas de contours, les remettant à la fin de l'œuvre qui ne les voit jamais venir. D'autres ne voient pas de salut hors du contour et je suis de ceux-là, et j'ai de bonnes raisons pour avoir ce préjugé ; car, aussi longtemps que les écoles ont dessiné, elles ont grandi, et l'ère de la décadence commence avec le réalisme. Tous ces maîtres, même les plus coloristes, ont dû leur supériorité au dessin,

qui est remarquable chez Rubens, Van Dyck, Rembrandt, même chez les Boucher, les Van Loo. Ils apprenaient donc le métier par le dessin et exécutaient la peinture haut la main et sans chercher le détail minutieux, qui a toujours été le partage de la médiocrité. Le réalisme est l'âme des esprits éteints, incapables de création, et n'a jamais été poursuivi par les forts, qui ne cherchent que les grands caractères et laissent les détails oiseux aux bambins... Regardez les robes bleues du *Sacre de Marie de Médicis*, et dites si c'est du réalisme ? Comparez *Suzanne* de Paul Véronèse à la *Vénus*, à la *Cérès* du grand ciel de Rubens, à l'*Hercule*, au *Mercure* de l'*Apothéose d'Henri IV*, à la *Nymphe* de Jordaëns dans le grand salon, au *Saint Michel* de Raphaël, à la *Visitation* de Michel-Ange, et dites si c'est avec de la copie méticuleuse que l'on arrive à ces hautes individualités si marquées. S'il en était ainsi, ils se ressembleraient comme la queue de David lui ressemble, comme les Anglais se ressemblent, parce qu'ils suivent le même procédé que David, qui disait : « Faites des bons-hommes, vous ferez de beaux hommes. » A preuve !..... Apprenez donc la forme aux Antiques, l'application vivante et les combinaisons de la couleur au premier étage avec les vieux Italiens et les Flamands, et, quand vous saurez à votre tour mettre en jeu les éléments du drame, quand vous aurez fait une esquisse bien bâtie, comme ligne et comme effet, vous prendrez les chiffons et les hommes dont vous aurez besoin, et vous les obligerez à vous prêter leur concours pour compléter votre œuvre. Mais surtout vous en ferez non vos maîtres, mais bien vos esclaves. Vous serez bien avancé quand vous aurez appris à faire une femme qui devient violette et puis lilas !..... Faites donc avec ça la *Vénus* dont je parle plus haut, l'*Abondance* du tableau de la *Prospérité du royaume sous la Régence*, la *Guerre éplorée* ou les *Nymphes aquatiques*. (Lettre à F. de C..., Pau, 22 février 1861.)

Il y avait incontestablement chez Eug. Devéria tout ce qu'il fallait pour constituer le parfait classique ; ces lignes à son élève, qui venait d'être admis à l'École des Beaux-Arts, en témoignent :

Je suis satisfait de votre réception à l'École des Beaux-Arts ; cela va, ce me semble, régulariser le courant de vos études, car je pense que vous n'avez pas renoncé au prix de Rome ? C'est, après tout, dût-on ne pas réussir, le sentier des fortes études, qui peuvent amener votre talent à ce quelque chose de grand et de fort, si rarement constaté à notre époque de facture aisée et habile, sans réelles études préparatoires. Aussi, plus on va avancer, plus le nombre des concurrents un peu puissants diminuera. Raison de plus pour se tenir fortement à l'ancre des vraies études classiques, afin de relever un peu le niveau du grand art qui va toujours s'abaissant. Je suis tout à fait de votre avis quant à la comparaison de M. Ingres et du Titien..... Ah ! il y a de la différence du réalisme, même choisi, à l'art véritable ; le premier voit avec les yeux de la tête..... l'autre

avec ceux de l'esprit. L'un est grand, l'autre n'est qu'un peu plus grand que nous. Il y a donc autre chose dans l'art que la réalité..... Regardez haut, c'est le seul moyen d'arriver... (Lettre à G. de C..., Pau, 21 avril 1861).

Ces extraits du journal et des lettres d'Eug. Devéria prouvent une fois de plus ce que nous avons déjà dit, c'est qu'il n'était qu'un classique dévoyé, partisan avant tout de l'anoblissement de la figure humaine.

Chose curieuse, en effet, ce romantique à tous crins, cet enfant chéri d'*Olympio* (« le brigand de la pensée », selon l'expression de Philothée O'Neddy), qui avait si bruyamment manifesté à la première représentation d'*Hernani,* en conspuant les classiques, était, et cela à son insu, un classique de la décadence, du moins par la composition et le dessin. Si, comme la plupart des peintres de sa génération, il a surtout peint des sujets historiques, tirés des anciennes chroniques, ce n'est pas seulement parce qu'il possédait à un haut degré l'amour du pittoresque, des riches oripeaux, des étoffes chatoyantes, mais surtout parce que, vivant dans une société dont l'auteur de *Notre-Dame-de-Paris* était l'oracle, il trouvait les sujets contemporains trop prosaïques. Du reste, n'a-t-on pas trop vanté la science d'Eug. Devéria à reproduire les costumes du temps qu'il tentait de faire revivre sur sa toile, son scrupule à restituer les milieux et le caractère pittoresque de l'époque dans laquelle évoluaient ses personnages ? Cette vérité de couleur locale qu'on lui attribue, nous semble plutôt contestable. Il n'est pas besoin de regarder longtemps un de ses tableaux, comme d'ailleurs tous les tableaux de l'école de 1830, pour en dire la date exacte.

Malgré l'extrême facilité et la grande sûreté de dessin, qu'il devait à de sérieuses études, il dessinait le plus souvent, non d'après nature, mais de « chic », de routine, à l'aide de formules d'expression quasi-algébriques, s'en rapportant exclusivement à sa prodigieuse mémoire des formes. Il en était pareillement arrivé, grâce à une étude approfondie des procédés employés par les maîtres coloristes de Venise, des Flandres et de l'École anglaise, à établir pour la couleur des formules tout aussi mathématiques que pour le dessin [1]. Ces procédés, renouvelés des Vénitiens, don-

[1] La palette d'Eug. Devéria était essentiellement méthodique : au centre, le blanc ; — à la droite du blanc : le jaune de Naples, l'ocre jaune, la terre d'Italie naturelle, la terre d'ombre naturelle, la terre d'ombre brûlée, la terre de Sienne brûlée, le styl de grain

naient une solidité extraordinaire à ses œuvres, surtout à celles de la seconde période, peintes sur des toiles de solide coutil au grain fort et régulier, contrairement à celles de la première, qui ont beaucoup souffert par suite de l'abus du bitume et de l'usage des toiles lisses à trop épaisse impression.

Le crayon à la main, Eug. Devéria obéissant aux méthodes que nous avons indiquées et qu'il croyait être le dernier mot de l'art, grâce à sa rare mémoire des formes, composait avec une excessive facilité. Il ne connut jamais les angoisses passionnées qui ont tourmenté tant de grands artistes, semblant toujours mettre en pratique, lui le romantique échevelé, le précepte de Boileau :

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement.

Il lui manqua, comme nous l'avons dit ailleurs, à propos de Paulin Guérin, encore un autre oublié à peu près de la même époque, « l'inquiétude, le trouble, les tourments, qui sont l'ordinaire lot du grand artiste[1] ».

Poète enthousiaste de l'idée beaucoup plus que de la perfection de la forme, peintre éminemment décorateur, amoureux de l'effet et de la rutilance des couleurs, des riches étoffes, des carnations délicates, il se laissa subjuguer par l'attrait théâtral de son sujet. Il ne s'inquiéta pas assez du caractère, il négligea l'expression. La nature ? il ne la vit qu'à travers l'œuvre de Rubens ou de Véronèse. Le sens de la réalité absolue lui échappa. L'actualité, en tant que manifestation esthétique, le laissa absolument indifférent.

(brun anglais), la terre de Cassel, le noir d'ivoire ; au-dessous, en seconde ligne, les trois jaunes de chrome et le jaune indien ; — à la gauche du blanc : le jaune brillant, le vermillon, le rouge de Venise, le rouge Van-Dyck, le brun Van-Dyck, l'outremer, le bleu de Prusse, le noir de pêche, le vert Véronèse, le vert émeraude ; au-dessous, en seconde ligne : la laque de garance rose dorée, la laque de garance cerise foncée. Tous ses tons étaient faits d'avance au couteau et disposés en gammes : la gamme des tons clairs locaux, celle des demi-tons gris, celle des tons d'ombres. L'aspect de ces gammes rappelait la distribution des boîtes de pastel. Tous ces tons étaient faits avec les couleurs opaques ou courantes ; il ne se servait de couleurs transparentes que pour les glacis qu'il savait d'ailleurs admirablement manier. Tout en modelant ses figures avec beaucoup de soin, cette pratique des gammes donnait une grande harmonie à sa peinture, en maintenant un brillant de coloration qui lui évitait de fatiguer la couleur en cherchant le ton. Aussi, en prenant la palette, Eug. Devéria, qui avait soigneusement préparé et arrêté un dessin sur sa toile, se mettait-il à peindre sans nulle hésitation et avec une parfaite quiétude : tel un bureaucrate qui s'assied à son bureau pour refaire pour la millième fois la même besogne. Suivant toujours sa méthode infaillible, s'arrêtant à la surface, il ne creusait pas son sujet qui était toujours présent à son esprit; d'où sa rare puissance d'exécution.

[1] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 19e session (1895), p. 709 : XXXIX, *Paulin-Guérin*.

Dans l'art, il ne vit rien de plus qu'une satisfaction de l'esprit et des yeux, un dilettantisme.

Après la *Naissance d'Henri IV*, comme s'il eût été lassé de cet effort, il alla à l'aventure. Ses productions, en dépit de réelles qualités d'arrangement et d'exécution, ne témoignent guère de pensées d'art élevées : il faut cependant en excepter son plafond du *Puget*, au Louvre, digne en tous points de l'œuvre première qui avait fait célèbre le nom d'Eugène Devéria.

Les enthousiasmes de la critique et du public s'éteignirent bientôt ; peu de temps après, de ce feu de paille il ne restait rien qu'un peu de fumée. Le silence se fit autour de son œuvre. C'est qu'on était en droit d'attendre d'Eugène Devéria, après cet éclatant début, autre chose que ce qu'il produisit par la suite. C'est que l'habileté de main, la connaissance des procédés et des recettes ne suffisent pas à remplacer la pensée.

PAUL LAFOND.

# LE COURS-LA-REINE

## *A L'EXPOSITION DE 1900*

---

ANS le plan, définitivement adopté, de l'Exposition Universelle de 1900, c'est au commencement du Cours-la-Reine, à l'angle même de la place de la Concorde, que s'ouvrira l'entrée principale. Il faut convenir qu'on ne pouvait vraiment choisir un meilleur emplacement pour rapprocher l'Exposition, en quelque sorte, du centre de Paris, ni qui se prêtât mieux à une décoration monumentale. De plus, les ombrages en triple avenue, dès le seuil, longeant les quais de la Seine, y feront le plus magnifique accès qui se puisse trouver.

Or, à ce propos, une très heureuse idée, dont nous souhaitons vivement la réalisation, vient d'être mise au jour par M. de Ménorval, l'historien de Paris le mieux renseigné et le plus autorisé, de tous les Parisiens d'aujourd'hui, le plus fervent pour

les vieux souvenirs de la cité[1] : reconstituer, à l'entrée du Cours-la Reine, pour servir de porte à l'Exposition de 1900, à l'endroit même où elle s'élevait jadis, la belle porte triomphale, édifiée par Marie de Médicis en 1616. Nous en donnons ici le dessin, d'après une gravure d'Israel Silvestre, avec la vue du cours de la Seine, de la route de Versailles, et, dans le lointain, des hauteurs de Meudon. Cette restitution de la porte du Cours-la-Reine ne serait-elle pas, ainsi que le déclare M. de Ménorval dans l'article de l'*Éclair* où il met en avant cette idée, le « clou » de la prochaine Exposition Universelle ?

D'ailleurs, le projet d'englober le Cours-la-Reine dans l'enceinte de l'Exposition ne laisse pas de causer quelque appréhension à ce Parisien que sa ville soucie par-dessus tout. Ce projet, on le sait, comporte la démolition du palais de l'Industrie pour faire place à une large avenue aboutissant, à travers le Cours-la-Reine, à un pont monumental qui sera construit dans l'axe de l'esplanade des Invalides ; toutes transformations qui n'iront pas sans compromettre la belle ordonnance des ombrages qui font des bords de la Seine, en cet endroit, l'un des coins les plus ravissants de Paris. Dans l'article précité, M. de Ménorval s'en explique en ces termes :

« Ce n'est pas sans un sentiment d'effroi que beaucoup de Parisiens se voient désormais condamnés au régime de ces Expositions décennales que l'on décrète avant de savoir si l'on aura quelque chose à mettre dedans, et si elles sont suffisamment motivées par les progrès accomplis dans le trop court intervalle qui les sépare, où plutôt qui les rejoint, car les bouleversements de l'une d'elles sont à peine réparés que les préparatifs de l'autre commencent.

[1] Cf. *Paris depuis ses origines jusqu'à nos jours*, par E. de Ménorval (chez Firmin Didot ; 2 volumes parus : 1° depuis les temps les plus reculés jusqu'à la mort de Charles V, en 1380 ; 2° depuis l'avènement de Charles VI jusqu'à la mort de Henri III, en 1589), ouvrage très documenté, très érudit et à la fois si vivant. L'auteur, dès le début, y affirme : « C'est ici un livre de passion, lecteur. Je t'advertis dès l'entrée que je ne m'y suis proposé « qu'une fin » : la glorification de Paris ; ce qui n'exclut point « la bonne foy », mais ce qui m'évite les promesses banales d'impartialité, répandues dans toutes les préfaces et jamais tenues. Impartial ! comment le serais-je ? quand il s'agit de ma ville natale, de ce Paris, dont je puis dire, autant que Montaigne, « que plus j'ay veu d'autres villes belles, « plus je l'ai aimé tendrement jusqu'à ses verrues et à ses taches ». Donc, je revendique la responsabilité de mes jugements, que le lecteur reste maître d'apprécier. Quant à la bonne foi, elle est d'obligation stricte... C'est la probité à la recherche de la vérité. » En cette attrayante histoire, le Paris d'autrefois revit, et parfois avec la puissance et la magie d'évocation d'un Michelet.

« Ce n'est pas sans de justes appréhensions que nous voyons le monstre se rapprocher cette fois du cœur même de la cité, et les Champs-Élysées, — la plus belle promenade du monde, à peu près respectée jusqu'ici, — menacés, dans leur coin le plus verdoyant, par les ingénieurs, race impie et cruelle ! Ils avaient jadis sacrifié le carré Marigny pour y élever le Palais de l'Industrie qui, depuis des années, rend des services multiples. Le voilà condamné ; il était en long, on le mettra en large pour la bagatelle de quelques millions. *Mutant quadrata rotundis, rotunda quadratis.* La nécessité s'impose, paraît-il, d'une large avenue, ouvrant une perspective sur cette horreur : les toitures vitrées et les cheminées de la gare qui remplace avantageusement l'Esplanade des Invalides !

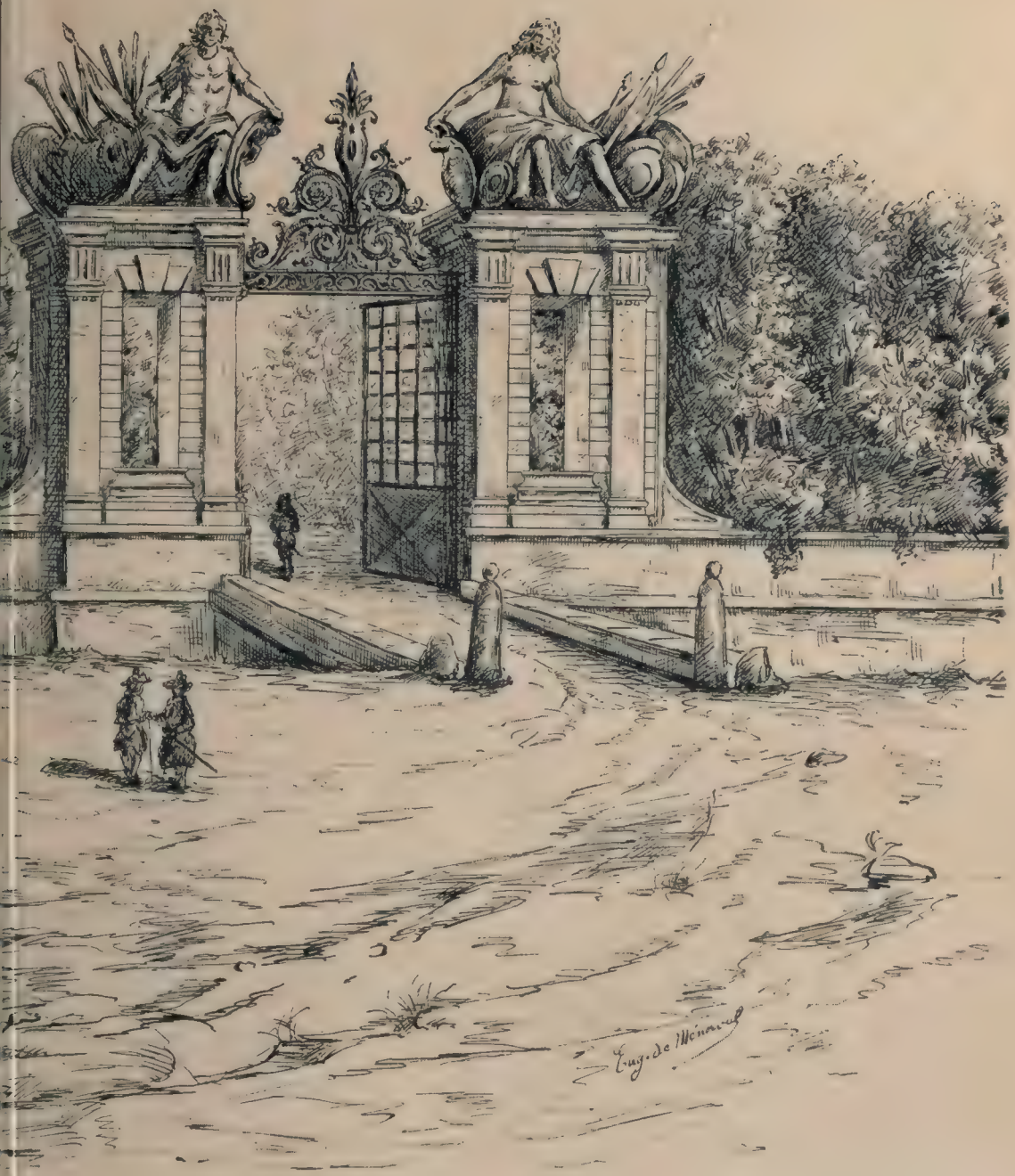
« Je n'exprime qu'un vœu, — je n'ose dire un espoir, — c'est que ceux qui vont assumer la responsabilité de l'entreprise, tiennent leurs promesses et nous rendent, sous une autre forme, l'équivalent des ombrages qu'ils vont détruire. »

Et c'est, pour l'érudit historien parisien, l'occasion de souvenirs historiques extrêmement intéressants, sur cette promenade du Cours-la-Reine, et d'abord sur ses origines : « C'est Marie de Médicis, qui, en 1616, fit planter au-delà de la porte de la Conférence, trois allées d'ormes : l'une au milieu pour les voitures, et une, de chaque côté, pour les piétons. Cette nouvelle promenade s'étendait parrallèlement à la Seine et eut dès lors sa longueur actuelle, environ douze cents mètres. Le maréchal de Bassompierre, toujours prodigue, fit creuser à ses frais les fossés latéraux, revêtus de pierre. Les deux extrémités étaient terminées par des portes monumentales, fermées de grilles, ornées de colonnes et surmontées de statues et trophées.

« Ce fut aussitôt le rendez-vous à la mode : chaque jour, de quatre heures à six heures, les carrosses de la famille royale et des grands seigneurs, ainsi que des filles de qualité à marier, se montraient au Cours, tandis qu'aux abords le peuple se pressait pour admirer les brillants équipages. »

Sous la plume de M. de Ménorval, les souvenirs revivent en maintes anecdotes piquantes ou curieuses ; telle l'aventure suivante, qui montre qu'au commencement du dix-huitième siècle l'extrémité du Cours-la-Reine était l'un des confins les plus reculés de la capitale.

Porte du Cours-la-
Dessin d'Eug. de Mén




Reine, édifiée en 1616
el, d'après Israel Silvestre

« Au delà, c'était le désert ; les rives de la Seine devenaient dangereuses, comme le prouve l'incroyable enlèvement du premier écuyer, M. de Béringhen, le jeudi 7 mars 1707. Après avoir passé cette journée auprès du roi, il partit de Versailles, à sept heures du soir, pour aller coucher à Paris, seul dans son carrosse, deux valets de pied derrière et un garçon d'attelage portant le flambeau devant lui sur le septième cheval. Il avait franchi le pont de Sèvres et il s'approchait du cabaret du *Point-du-Jour,* quand il fut arrêté, arraché de sa voiture, jeté sur un cheval et emmené rapidement par une quinzaine de cavaliers, commandés par un hardi partisan hollandais, Guétem, qui, causant un soir avec ses camarades, avait parié qu'il enlèverait quelqu'un de marque entre Versailles et Paris. Lorsque Guétem vit à la lueur du flambeau ce carrosse aux livrées du roi, et dedans un homme avec un cordon bleu par-dessus son justaucorps, il crut avoir trouvé merveille et que c'était tout au moins le Grand Dauphin, le duc de Bourgogne !

« La faute que fit Guétem, dans sa précipitation à s'éloigner du lieu de son exploit, fut de laisser le cocher de Béringhen tourner bride et regagner Versailles, où il prévint aussitôt le roi de ce qui venait d'arriver. Ordre fut donné immédiatement aux quatre secrétaires d'État d'envoyer à l'instant des courriers partout sur les frontières avertir les gouverneurs de garder les passages. Des gardes du roi, des soldats du guet, toute la petite Écurie, où M. le Premier était fort aimé, se mirent à sa recherche et ne parvinrent à le rejoindre qu'au-delà de la Somme, à quatre lieues plus loin que Ham, où ils le délivrèrent et s'emparèrent à leur tour des ravisseurs.

« Ce qu'il y eut de plus amusant, c'est que M. le Premier, enchanté de sa délivrance, traita de son mieux ses prisonniers, les ramena avec lui, et obtint du roi qu'il daignât les recevoir. Guétem devint le héros du jour ; il fut invité à Marly puis il demeura dix à douze jours dans l'hôtel de Béringhen rue Saint-Nicaise, pour voir Paris, l'Opéra et la Comédie, dont il devint lui-même le spectacle. »

Parmi les somptueux hôtels édifiés en bordure du Cours-la-Reine, on voit cette maison du temps de François Ier, vrai bijou architectural, qu'un riche amateur fit transporter de Moret, pierre par pierre, en 1826, et réédifier sur cette magnifique avenue, sur un emplacement qui occupe l'angle de la rue François Ier.

Le projet émis par M. de Ménorval, de rétablir, à l'endroit même où elle s'élevait, la belle porte triomphale du Cours-la-Reine, pour en faire l'entrée principale de l'Exposition Universelle de 1900, méritait si bien d'être pris en considération par les organisateurs, que l'un d'eux, M. Bouvard, après avoir lu l'article dans lequel cette heureuse idée a été formulée, s'en préoccupe sérieusement. Sa réalisation doterait l'Exposition d'un monument fort intéressant au double point de vue de l'art et de l'histoire.

PIERRE DAX.

# UNE EXPOSITION D'ŒUVRES

DE

# HENRI MARTIN

QUEL qu'ait été l'intérêt que présentaient les tableaux groupés dans cette exposition, l'ensemble, à coup sûr, n'en a pas eu une portée aussi significative qu'elle aurait pu l'être si, de par l'exiguité du local [1], les toiles importantes du peintre n'avaient dû en être proscrites. Combien plus complète, comme aussi d'unité plus synthétique eût apparu la carrière, noblement féconde, du jeune maître, si, à l'extrême séduction de ces figures d'allégorie, à l'énigme troublante que pose la gravité ou le sourire de ces visages féminins, à ces paysages d'un accent si vibrant et parfois si mélancolique, s'était joint le prestige d'œuvres telles que cette allégorie souverainement captivante, *Chacun sa chimère* [2], dont le profond et intense symbolisme demeure inoubliable; ou bien l'*Homme entre le Vice et la Vertu* [3] :

[1] A la galerie Mancini, rue Taitbout.

[2] Salon de 1891. Cette toile importante, capitale dans l'œuvre de M. Henri Martin, est, paraît-il, reléguée à Bordeaux, dans le palais des Facultés.

[3] Salon de 1892.

Il suivit la Vertu qui lui parut plus belle,

où la conception de l'artiste transfigurait en un radieux élan d'héroïsme l'amer scepticisme du poète ; ou encore cette *Douleur* [1], d'une expression de détresse poignante à vous hanter, et d'un si pur mysticisme ! De telles œuvres, — à défaut de vastes compositions comme la *Fête de la Fédération* [2] et la *Visite de M. Carnot à Agen* [3], même à défaut des peintures décoratives que leur destination a immuablement fixées à l'Hôtel-de-Ville de Paris ou au Capitole de Toulouse, et qui constituent la part la plus notable dans les manifestations du talent de M. Henri Martin, — de telles œuvres auraient suffi, avec l'appoint des toiles réunies en cette exposition, pour suggérer une opinion décisive sur le talent de l'artiste et adéquate à son mérite.

Les tableaux de chevalet, rassemblés là, datant d'époques diverses, révélaient du moins de formelles indications sur la double évolution qui, depuis ses débuts, s'est faite dans la conception d'art ainsi que dans la vision de M. Henri Martin, et, parallèlement, dans son procédé.

Quelques toiles y rappelaient le solide et rigoureux enseignement du maître [4] dont la haute conscience artistique se refuse à toute transaction sur le rudiment, l'austère rudiment qui est, pour un peintre, de correctement « faire le morceau ». Pour M. Henri Martin, la docilité à cette salutaire discipline scolastique, — dont, trop volontiers tant d'artistes s'affranchissent prématurément, sous couleur d'indépendance et de personnalité à sauvegarder, — trouva son nécessaire et complet aboutissement dans le succès de la *Françoise de Rimini* [5]. Depuis lors, par d'incessantes recherches dans l'étude des procédés, dont mainte toile de cette exposition trahissait la visible inquiétude, il s'est fait une formule d'exécution toute nouvelle et bien à lui ; en outre, par une observation sincère et obstinée de la nature, graduellement une haute individualité artistique s'est dégagée

[1] Salon de 1894.

[2] Salon de 1889. Actuellement au musée de Versailles.

[3] Salon de 1890.

[4] C'est, sans nul doute, dans un noble et touchant sentiment de gratitude envers M. Jean-Paul Laurens, que, pour personnifier la *Peinture*, dans sa frise pour l'Hôtel-de-Ville de Paris, exposée au Salon dernier, M. Henri Martin a placé le portrait du grand artiste auquel une poétique figure d'allégorie présente le rameau d'or. (Cf. l'*Artiste* de mai dernier).

[5] Salon de 1883. A ce tableau de *Paolo di Malatesta et Francesca di Rimini aux Enfers*, qui appartient maintenant au musée de Carcassonne, fut attribuée une des rares premières médailles qui aient été décernées par le jury de la section de peinture depuis que l'État a abdiqué, en faveur de la Société des artistes français, le privilège de l'organisation du Salon aux Champs-Élysées. On sait, en effet, que, dans la section de peinture, les jurys de la

Henri Martin, pinx. Héliogravure Eustaché

MYSTICISME

en lui : la vision s'est agrandie et rassérénée, la forme simplifiée, la facture élargie, la palette éclaircie et comme illuminée du poétique reflet d'une imagination désormais affranchie des formules apprises. De là le charme si pénétrant, de là le mystère attirant de ces paysages comme de ces figures ; de là cette harmonie des couleurs jamais rompue, quelle que fût la vigueur des tons.

A cette exposition, la série était infiniment attrayante, de ces figures de femmes [1], — portraits ou visions de rêves qu'importe ! — comme nous en avaient déjà montré certains envois de M. Henri Martin aux Salons ou aux expositions des Cercles. Et l'attrait n'était pas moindre de quelques sujets rustiques donnant une note toute nouvelle dans l'œuvre du peintre : humbles masures entrevues dans la douceur du demi-jour ou sous la lueur de l'âtre éclairant le modeste foyer ; coins de village où, dans l'étroite ruelle, glisse, oblique et furtif, un rayon de soleil avivant la verdure du cep sur la muraille décrépie : études d'un sentiment pénétrant, en dépit de l'apparente insignifiance du sujet. Même en ces humbles motifs, s'est affirmée souverainement l'âme autant que la main d'un artiste.

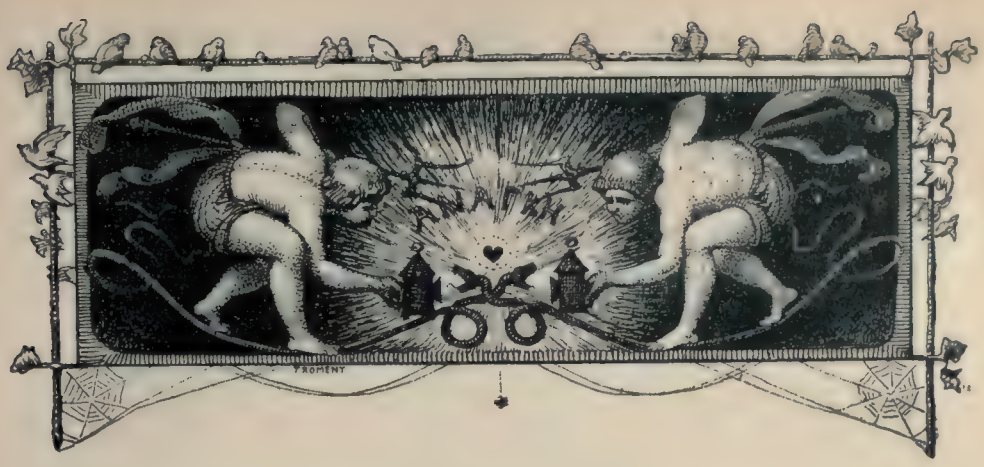
Restreinte à ces toiles d'importance secondaire dans l'œuvre de M. Henri Martin, l'exposition, nous l'avons dit, ne fournissait qu'une attestation plutôt précaire de son talent. Elle en a du moins prouvé l'évolution définitive et la décisive maîtrise aux curieux d'art qui, dès les débuts de l'artiste, suivirent avec attention ses travaux, s'intéressèrent à la perfec-

Société des artistes français ne cessent de se montrer fort avares de cette récompense. Là, du reste, s'est borné, à l'égard du jeune maître, le témoignage de l'estime officielle. Il semblerait pourtant qu'une carrière artistique, dont chaque étape est signalée par des œuvres d'un tel mérite, devrait être consacrée par quelqu'une des distinctions réservées aux artistes d'un talent aussi rare. Ni l'État, ni les peintres, ses confrères de la Société des artistes français, n'ont encore jugé à propos de ratifier, par une manifestation expresse, le jugement de l'opinion. Ceux-ci n'ont pu parvenir, en effet, depuis plusieurs années, à réunir sur son nom une majorité suffisante pour lui décerner la médaille d'honneur du Salon. Quant aux divers ministres qui se succèdent à la tête de l'administration des Beaux-Arts, nul ne paraît discerner en lui l'un des artistes dont l'art français contemporain à les plus justes droits de s'honorer, et ne songe même à lui conférer ce ruban rouge que l'on se plaît à prodiguer à tant d'autres, manifestement moins méritants. Au surplus, faut-il rappeler que le Conseil supérieur des Beaux-Arts n'a pas cru devoir, dans les années où M. Henri Martin remplissait encore les conditions d'âge requises, lui attribuer le prix du Salon ? C'est à peine si l'on vient de s'apercevoir que les galeries du Luxembourg devaient, en bonne justice, une place à quelqu'un de ses tableaux, et que le prochain remaniement y fera enfin entrer cette admirable *Inspiration poétique* du Salon dernier ; ce dont il convient de féliciter hautement le conservateur du musée, M. Léonce Benedite.

[1] De ce nombre, celle qui s'intitulait *Mysticisme* et qui est héliogravée ici, mais dont aucune reproduction ne saurait exactement traduire l'indicible expression non plus que l'enveloppe harmonieuse, si séduisantes dans la peinture originale.

tion de sa facture par où se révélaient hautement une solide éducation et de rares qualités picturales. Elle a apporté un témoignage nouveau de ce don qu'il possède par excellence, je veux dire le sens de la décoration, qui, du reste, s'était déjà exprimé avec un éclat particulier dans ses grandes compositions, par l'originalité, la souplesse et la claire harmonie du procédé, par la simplification de la forme, par l'immanent symbolisme de la conception. Enfin, elle a confirmé cette certitude que, de tous les peintres de la nouvelle génération, M. Henri Martin est surtout celui sur lequel l'art français a le droit de compter.

JEAN ALBOIZE.



# *La Vieille Avare*

*Donc la vieille avare est au lit de mort,*
*L'agonie au cœur l'étreint et la mord :*
*A-t-elle un regret ? A-t-elle un remord ?*
*Ah ! quitter ses biens, c'est ce qui la navre.*

*Elle a dès longtemps rompu tout lien ;*
*Parents, amis, rien ! elle n'a plus rien,*
*Pas un serviteur et pas même un chien*
*Pour veiller ce soir près de son cadavre.*

*Sur une escabelle une lampe luit,*
*Tremblante clarté que l'ombre poursuit ;*
*Au dehors s'élève un étrange bruit :*

*L'oiseau de la Nuit hulule à la porte,*
*L'oiseau de la Mort appelle la morte,*
*L'oiseau de l'Enfer attend qu'on l'emporte.*

ACHILLE MILLIEN.

# CHRONIQUE

proprement parler, le budget des Beaux-Arts a été voté, cette fois, sans discussion. Sur le chapitre concernant l'École Nationale des Beaux-Arts, M. Viviani a demandé au gouvernement d'y organiser l'enseignement pour les jeunes filles, ou du moins d'aménager pour elles une école des Beaux-Arts dans l'un des bâtiments du Louvre, longeant la rue de Rivoli, actuellement utilisé comme dépôt de paperasses. M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, commissaire du gouvernement, a assuré que l'État était tout disposé à entrer dans la voie indiquée par M. Viviani. Cette déclaration assez vague ne semble pas faire présager que la question doive de sitôt passer du domaine de la spéculation dans celui des faits. Pourtant, le rapporteur du budget des Beaux-Arts, M. Maurice Faure, a vivement insisté dans son rapport, sur les facilités qu'il conviendrait de mettre à la disposition des jeunes filles désireuses de s'adonner à l'étude des Beaux-Arts. Mais une proposition de cette sorte, n'ayant aucune sanction budgétaire, pourra se renouveler indéfiniment sans résultat.

Il en est bien d'autres du même genre, dans le rapport de M. Maurice Faure, lesquelles n'ont guère d'autre portée effective que celle de vœux fort platoniques. Elles n'en seraient pas moins dignes de n'être point négligées par le ministre des Beaux-Arts et par son administration. Telle est celle qui aurait pour effet de faire profiter les musées de province, départementaux et municipaux, des œuvres d'art entassées « sans profit pour personne », dans les magasins de dépôt du service des Beaux-Arts.

Si l'on songe que le chapitre du budget des Beaux-Arts, qui a pour rubrique : *Musées départementaux et musées municipaux,* est doté du modique crédit de 15.000 francs, on ne peut que savoir gré à l'honorable rapporteur d'avoir indiqué un moyen parfaitement économique de venir en aide à ces établissements : c'est de répartir entre eux les objets d'art, sculptures, peintures, dessins, etc., qui demeurent entassés, au détriment de leur conservation, et que l'on fait garder à grands frais, dans les dépôts de l'État, au palais de l'Industrie et au dépôt des marbres.

Cet état de choses inspire au *Temps* de fort judicieuses réflexions, dignes d'être méditées par l'administration des Beaux-Arts. Après avoir souligné d'une pointe de malice la constatation du « bon tour » qu'a joué M. Maurice Faure à cette administration en publiant, parmi les documents qui forment l'annexe de son rapport, l'état détaillé de ces œuvres d'art, le *Temps* ajoute :

La liste des ouvrage conservés au dépôt des Champs-Élysées tient neuf grandes pages. Il ne nous appartient pas de nous prononcer sur la valeur de toutes ces œuvres. Mais, enfin, un raisonnement bien simple se présente à l'esprit. Si ces œuvres sont intéressantes et belles, pourquoi les claquemurer dans un lieu où nul ne peut les contempler si ce n'est les gardiens ? Si ces œuvres sont sans intérêt, pourquoi les garder là avec ce soin jaloux ?

Remarquez que quelques-uns des ouvrages en question sont destinés, — nous apprend la colonne des *Observations,* — à tel monument public : Chambre des députés, préfectures, ministères, etc.. ou à des musées désignés. Alors, qu'attend-on pour faire la livraison et pour débarrasser la place ? On attend peut-être que, le temps, la négligence et la poussière ayant fait leur besogne, on puisse écrire enfin, en regard du titre d'un ouvrage, et toujours dans la colonne des *Observations :* « Avarié », ou encore « très avarié », ou même « en mauvais état... »

Pendant ce temps, de grands musées de province, — où l'on a de la place et des crédits pour la conservation des œuvres, — sollicitent l'attribution de tel ou tel ouvrage qui s'écaille, s'effrite ou s'achève au dépôt des Champs-Élysées. Il serait tout simple d'accorder satisfaction à ces demandes. Qu'en fait-on ? Sans doute, on les classe, on les enregistre, on les copie, on les instruit. On en fait un dossier ou des dossiers !

La liste des ouvrages empilés, — c'est le mot, — au dépôt des marbres occupe vingt et une pages dans le rapport de M. Maurice Faure. C'est d'une lecture extraordinaire. A la colonne des *Observations* on voit des mentions comme celles-ci : « Hors d'usage et sans valeur... Tableau crevé... Crevé et brûlé... Au rebut... » Eh bien, admirez ici les beautés de l'administration française. Un tableau a beau être reconnu *hors d'usage et sans valeur ;* il a beau être *crevé* et même *brûlé ;* il a beau encourir cette condamnation suprême : *Au rebut !...* Tout cela ne fait rien. L'administration jalouse couvre pieusement de son inertie protectrice cette ruine et ce déchet !

Le nombre des groupes, des bustes, des bas-reliefs qui sont reconnus comme « détériorés » ou « sans valeur » est déjà assez grand. Mais il y en a un plus grand nombre encore qui sont tout « inutilisables ». Il est très comique de songer que lorsqu'un bloc de plâtre ou une vieille toile sont méconnaissables, ne sont plus bons à rien et n'ont plus de nom dans aucune langue, on est ravi de s'en servir, aux Beaux-Arts, pour les coucher sur un « état » et pour faire calligraphier ce mot étonnant : « inutilisable » par une armée d'expéditionnaires.

Un ministre, ou même un directeur, ferait une œuvre méritoire en ordonnant un classement sérieux entre toutes ces œuvres en litige. On reviserait quelques condamnations peut-être sommaires, quelques *satisfecit* peut-être trop indulgents : et l'on pourrait, en sacrifiant enfin les vieux débris, faire d'autre part d'assez jolis cadeaux aux musées de

province, — dont les conservateurs sont réduits à tirer la langue sur les quinze pauvres mille francs du budget !

Sachons gré à M. Maurice Faure de l'initiative qu'il a prise et du soin qu'il a mis dans ces édifiantes constatations et souhaitons que l'administrations des Beaux-Arts s'inspire en cela des vœux exprimés dans son rapport.

Ce document abonde, au surplus, en remarques intéressantes et en excellentes idées. Au chapitre des musées, le rapporteur émet la proposition d' « un musée de la Révolution et de la République, consacré aux grands actes politiques de 1789, 1792, 1848 et 1870, comme aux souvenirs mémorables de la Défense nationale », et qui serait créé à Versailles. Au sujet des manufactures nationales, il constate que Sèvres est « en voie de progrès et d'amélioration » et demande qu'à l'Exposition universelle de 1900 la manufacture ne se place pas « hors concours » : ce sera la meilleure façon pour elle de savoir le réel mérite de ses produits.

Notons cette observation du rapport sur l'École de Rome, que la supprimer serait « un véritable sacrilège ». Il souhaite, toutefois, que la France soit moins dédaignée par l'enseignement, et signale l'utilité qu'il y aurait également à envoyer en Algérie les jeunes artistes. Il envisage même l'hypothèse d'une « École d'Arles », ce qui s'explique fort bien de la part du fervent méridional qu'est M. Maurice Faure.

L'école des Arts décoratifs est l'objet des critiques du rapporteur, au sujet du mode d'enseignement qui y est en vigueur : ce ne sont pas des modèles dessinés qu'il faut que les élèves s'évertuent à copier, mais bien des modèles réels, partant capables de faire naître en leur esprit des conceptions originales et neuves. Quant à l'enseignement des *styles,* il est souverainement répréhensible.

C'est à tort que les Chambres s'habituent à considérer la dotation des Beaux-Arts comme la matière par excellence sur laquelle on se plaît à faire porter les économies budgétaires : on en arrive, par là, à compromettre des œuvres et des entreprises utiles. Même abstraction faite de toute considération d'art, c'est porter atteinte à l'un des facteurs de la fortune publique, car c'est favoriser, à nos dépens, les incessants progrès de l'étranger qui, lui, ne leur marchande pas les sacrifices.

Voilà de quelles idées devrait s'inspirer la prochaine commission du budget pour rétablir le crédit nécessaire à la publication, depuis quelques années interrompue, de l'*Inventaire des richesses d'art de la France,* cette œuvre si éminemment utile et patriotique à la fois, fondée par le marquis de Chennevières au temps où il était directeur des Beaux-Arts, et à laquelle M. Henry Jouin avait apporté le zèle le plus intelligent et l'érudition la plus éclairée.

---

L'Académie des Beaux-Arts a choisi, comme sujet à traiter pour le prochain concours Achille Leclère, la *Porte d'entrée d'une capitale.* Le pro-

gramme, mentionnant les conditions du concours, les échelles des projets à présenter et la date de la clôture, est mis à la disposition des concurrents au secrétariat de l'Institut.

M. Begas, de Berlin, a été élu correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, section de sculpture, en remplacement de M. Haehnel, de Dresde, décédé.

M. Adolphe Menzel, artiste peintre, de Berlin, a été élu associé étranger, en remplacement de M. Hunt, de New-York, décédé.

---

La Ville de Paris vient d'inaugurer en même temps son musée des collections artistiques et le musée Galliera.

Le musée des collections artistiques de la ville de Paris existait depuis longtemps, dans le garde-meuble municipal d'Auteuil. Mais cette situation excentrique le rendait peu commodément accessible aux visiteurs, d'ailleurs assez rares, qui en connaissaient l'existence. Il y avait là de tout un peu : les esquisses des tableaux et les maquettes des statues, que la Ville de Paris a fait exécuter pour les grands édifices civils ou religieux, depuis une cinquantaine d'années ; des peintures et des sculptures, retirées des monuments qu'elles ornaient autrefois ; les achats plus ou moins récents faits par la Ville aux divers Salons et qui n'ont pas encore reçu leur destination. Tout cela vient d'être transporté et exposé dans le pavillon de la Ville, derrière le palais de l'Industrie, à proximité du Cours-la-Reine. Là, les Parisiens auront toute facilité pour visiter ces collections dans lesquelles se rencontrent des œuvres de haute valeur. D'ailleurs, cette nouvelle installation n'aura qu'une durée éphémère, puisque le pavillon de la Ville est destiné, de même que le palais de l'Industrie, à disparaître pour faire place aux constructions projetées pour l'Exposition universelle de 1900.

Le musée Galliera est cet élégant palais récemment construit sur les pentes du Trocadéro, avec les libéralités faites à la Ville par la duchesse de Galliera. On y a installé les collections d'art décoratif, encore fort modestes, que la Ville est en voie de former, des marbres en assez grand nombre, et sa magnifique collection de tapisseries des Gobelins, au nombre d'une vingtaine sur plus de cent qu'elle en possède, le défaut de place ne permettant guère d'en exposer un plus grand nombre à la fois.

L'inauguration des deux musées a été faite le même jour, en présence du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

---

Par suite de la suppression de la direction des Bâtiments civils et des Palais nationaux, et de son rattachement à la direction des Beaux-Arts, les divers services d'architecture sont placés désormais sous l'autorité d'un seul ministre, ce qui aura pour effet, espérons-le, d'assurer enfin

l'unité de vues entre ces services. Un certain nombre d'édifices qui dépendaient de l'ancienne direction des Bâtiments civils et Palais nationaux ont le caractère de monuments classés. Il faut que, conformément à la loi, la commission des Monuments historiques soit appelée à donner son avis sur tout ce qui concerne la conservation de ces édifices. Dans ce but, un décret vient d'être rendu, qui a pour but de permettre, d'une part, aux inspecteurs généraux des Bâtiments civils de siéger, en qualité de membres de droit, dans la commission des Monuments historiques, et, d'autre part, d'appeler, en la même qualité, les inspecteurs généraux des Monuments historiques dans le conseil général des Bâtiments civils.

---

Sur le legs universel, qui a été fait à l'État par feu Henry Giffard, un décret alloue à l'administration des Beaux-Arts une somme complémentaire de 20.000 francs, qui sera intégralement affectée à l'exécution de la statue qui sera érigée à Giffard.

---

Un comité de souscription s'est formé pour l'érection d'une statue au baron Larrey, le médecin militaire récemment décédé. L'exécution de cette statue a été confiée au sculpteur Falguière.

On sait qu'il existe du baron Larrey, qui fut médecin des armées de Napoléon et père de celui dont nous venons de parler, une statue en bronze par David d'Angers, élevée dans la cour d'honneur du Val-de-Grâce.

---

La Ville de Paris vient de faire la commande d'une série d'estampes, s'élevant à un total de 38.000 francs, aux graveurs suivants : à Marcellin Desboutin, la gravure à la pointe-sèche d'une figure de femme de sa composition (10.000 fr.); à Waltner, la reproduction à l'eau-forte du plafond de Puvis de Chavannes, décorant l'escalier d'honneur de l'Hôtel-de-Ville, *Victor Hugo offrant sa lyre à la ville de Paris* (10.000 fr.); à Mordant, la reproduction à l'eau-forte du plafond central de Besnard, décorant le salon des Sciences (10.000 fr.); à Alexandre Lunois, la reproduction en lithographie des deux panneaux de Puvis de Chavannes, décorant les salons d'introduction sud, l'*Été* et l'*Hiver* (8.000 fr.).

Elle a fait, en outre, les acquisitions d'œuvres d'art suivantes : l'esquisse du plafond exécuté par Charles Muller à l'ancien Hôtel-de-Ville, l'*Affranchissement des communes par Louis-le-Gros* (1.000 fr.); un coffret de style Renaissance, damasquiné en or et argent, exécuté par Gauvain (5.000 fr.); cent exemplaires d'une eau-forte de Gauthier, représentant une vue de Notre-Dame (5.000 fr.).

---

Le conservateur général des musées de Lille, M. Alfred Agache, a adressé sa démission au maire de Lille, en raison de l'inertie opposée par l'administration municipale à toutes les propositions qu'il a faites pour rémédier à une situation inquiétante et qui a tout récemment nécessité l'intervention de l'État.

---

Un concours ayant été organisé par la ville de Lyon pour un buste de la République destiné à orner la salle des séances du Conseil municipal, le jury chargé du jugement a classé les concurrents dans l'ordre suivant : 1er, M. Aubert ; 2e, M. Devaux ; 3e, M. Textor.

---

Le directeur du journal le *World* de New-York, M. Joseph Pulitzer, a fait don à la Ville de Paris d'un groupe en bronze, *Lafayette et Washington,* œuvre du sculpteur Bartholdi, qui vient d'être inauguré sur la place des États-Unis. M. Pulitzer a voulu ainsi perpétuer à Paris le souvenir des deux grands hommes qui ont fondé la République américaine. Une inscription gravée sur la face antérieure du monument est conçue en ces termes : « *Hommage à la France en reconnaissance de son généreux concours dans la lutte du peuple des États-Unis pour la liberté et l'indépendance.* »

C'est M. Pulitzer qui, à l'époque où la France offrit aux États-Unis la statue colossale de la *Liberté éclairant le monde,* prit en Amérique l'initiative de la souscription dont le produit permit d'élever sur un récif en pleine mer, à l'entrée du port de New-York, le soubassement sur lequel se dresse actuellement la statue de Bartholdi. Il s'est adressé à ce dernier pour glorifier à Paris les fondateurs de l'indépendance américaine. Détail particulier, M. Pulitzer n'est point Américain d'origine : il est Hongrois. Il passa aux États-Unis au temps de la guerre de Sécession.

Le groupe monumental que Paris doit à sa générosité représente les deux héros se serrant la main, Lafayette enthousiaste, unissant dans la même étreinte les drapeaux des deux nations, Washington d'attitude grave, d'expression austère ; une frise formée de branches de laurier surmonte le piédestal, composé par M. Formigé.

C'est en présence du personnel de l'ambassade américaine et de la municipalité de Paris qu'a eu lieu l'inauguration. En l'absence de M. Pulitzer, M. Ballard Smith, son représentant, a fait la remise du monument à la Ville, en affirmant « le sentiment, plus profond que la simple amitié, que ressent tout un peuple d'outre-mer à l'égard du peuple français dont les aïeux ont tant fait pour assurer aux Américains les bienfaits de l'indépendance nationale et de la complète liberté ».

---

Le jury de l'exposition des Arts graphiques, qui vient d'avoir lieu à Vienne, a décerné une médaille d'or à notre compatriote le graveur A. Lepère, ainsi qu'au peintre suédois Zorn, établi à Paris et dont les œuvres ont été si souvent remarquées à nos Salons.

---

On a lu plus haut que le peintre berlinois Adolphe Menzel venait d'être élu associé étranger par l'Académie des Beaux-Arts de Paris. A l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de la naissance de l'artiste, de grands honneurs lui ont été rendus dans son pays. On sait que Menzel a fait de la vie et de l'époque du roi de Prusse Frédéric-le-Grand le sujet de la plupart de ses œuvres, et qu'il est, en Allemagne, le peintre attitré, pour ainsi dire, de l'illustre souverain. Il n'en fallait pas davantage pour lui attirer les plus chaudes sympathies de l'empereur Guillaume II. C'est ainsi que ce dernier, il y a quelques mois à peine, donna une fête au château de Postdam, où, costumé en intendant de Frédéric, il vint recevoir sur le seuil le vieux Menzel et lui présenta toute la cour en costumes du dix-huitième siècle et groupée de façon à reproduire fidèlement l'un de ses tableaux les plus connus, le *Concert à Sans-Souci*.

En l'honneur de son anniversaire, l'artiste a reçu de l'empereur maintes distinctions. L'Académie des Beaux-Arts de Berlin a tenu à cette occasion une séance de félicitations à laquelle l'empereur avait envoyé une garde d'honneur prise parmi les soldats d'un régiment de sa garde et portant l'uniforme des soldats de Frédéric II. Plusieurs villes d'Allemagne ont acclamé Menzel membre d'honneur de leur bourgeoisie, et diverses sociétés de Beaux-Arts l'ont élu membre honoraire.

---

Une statue d'Henri Heine, exécutée par le sculpteur allemand Herter, a été envoyée en Amérique pour être placée dans le parc central de New-York. Les sculpteurs américains ont protesté, ne voulant pas qu'une statue étrangère soit érigée dans leur pays.

Cette statue, d'ailleurs, n'en est pas à ses premières vicissitudes, car, avant d'être exportée par delà l'Atlantique, plusieurs villes d'Allemagne lui ont refusé une place, les unes par scrupule patriotique, les autres par scrupule antisémitique. On avait annoncé ensuite que S. M. l'Impératrice d'Autriche allait faire l'acquisition de la statue pour la placer dans le parc de sa résidence de Corfou ; mais il n'en a rien été, et la malheureuse effigie du poète est partie pour l'Amérique, où, comme on voit, elle n'a pas trouvé meilleur accueil.

---

La National Gallery vient de recevoir un don généreux du peintre anglais Watts, consistant en une série de quinze portraits d'hommes

célèbres, dont il est l'auteur. Cette collection va augmenter la galerie de portraits nationaux que les directeurs de la National Gallery s'occupent d'organiser et pour laquelle la libéralité d'un autre ami des arts, M. Tate, fait construire à Londres, sur le quai Millbank, un magnifique édifice où cette galerie prendra place ultérieurement.

Parmi les portraits peints par Wats et offerts par lui à la National Gallery, se trouvent notamment ceux de Thomas Carlyle, Dante-Gabriel Rossetti, lord Tennyson, John-Stuart Mill, Henry Layard, du cardinal Manning, etc.

---

Le peintre et graveur Léon Girardet est mort à l'âge de trente-neuf ans. Il était d'origine suisse et appartenait à une famille d'artistes parmi lesquels Karl et Eugène Girardet avaient fait à ce nom une fort honorable notoriété.

---

Un artiste qui, dans le genre historique, montra un sérieux talent et eut son heure de célébrité, Pierre-Charles Comte, aujourd'hui quelque peu oublié, vient de mourir à Fontainebleau où, depuis bien des années déjà, il s'était retiré. Il était né à Lyon en 1823 et avait été l'élève de Robert Fleury. De même que son maître, et suivant d'ailleurs en cela le goût dominant du moment, il se consacra à la peinture historique ; il fit, des épisodes empruntés au temps des Valois, ses sujets de prédilection. La gravure a popularisé la plupart de ses tableaux, où le sens et la physionomie de cette époque élégante, tragique parfois, se révèlent avec un rare bonheur. Encore aujourd'hui, bien que des préoccupations de facture semblent s'imposer, un peu trop exclusives, à l'art et à la critique, les œuvres de Comte méritent d'être sérieusement appréciées : témoin son tableau du musée du Luxembourg, *Henri III et le duc de Guise se rencontrant dans la cour du château de Blois à la veille de l'assassinat du duc*, qui reste une toile fort remarquable.

# LES LIVRES

*Puvis de Chavannes*, par Marius Vachon (Paris, Braun et Lahure).

Du beau livre que M. Marius Vachon vient de publier sur Puvis de Chavannes, ce qu'il importe surtout de retenir, ce n'en est point la partie biographique, que, de parti pris, l'auteur semble, d'ailleurs, avoir voulu lui-même rejeter délibérément au second plan, et à laquelle, on le voit bien, il n'a accordé qu'une place accessoire. Nous disons biographique et non anecdotique, M. Vachon, à l'inverse des professionnels « interviewers », — ainsi que les dénomme la barbarie d'un vocable qui vient d'enrichir notre langue, — ayant eu le bon esprit et le bon goût de négliger totalement ce côté mesquin et puéril, qui passionne de si étrange façon le public d'aujourd'hui au sujet des personnages en vue : il n'a eu d'autre but, en esquissant la vie du maître, que de montrer, suivant une heureuse formule, « la puissance du travail et de la volonté au service d'un haut idéal ».

En réalité, l'histoire d'un artiste est-elle autre chose que l'histoire de son œuvre ? Et, l'œuvre même de Puvis de Chavannes, qui désormais ne le connaît ? Il rayonne dans sa splendeur sereine aux murs des monuments. On sait aussi quelle persistante indifférence d'abord, puis quels sarcasmes ridicules accueillirent ces nobles et harmonieuses compositions.

Ce ne fut pas seulement la foule qui se montra réfractaire à la grandeur et à la souveraine poésie de sa peinture : la critique elle-même, — à part quelques glorieuses exceptions : Théophile Gautier, Paul de Saint-Victor, Delécluze, Théodore de Banville, notamment, — s'obstinait aveuglément dans ses attaques, et les jurys du Salon réservaient à ses envois un échec chaque année renouvelé. Mais, en dépit de toutes ces tristesses, de toutes ces amertumes, sa foi artistique et sa haute conviction ne furent pas un instant ébranlées. « La puissance de Puvis de Chavannes, — écrit M. Vachon, — fut de ne point devenir un révolté, mais de continuer son œuvre imperturbablement, sans faiblesses ni hésitations, étouffant du même effort

énergique ses propres découragements et les résistances extérieures, s'imposant au public au lieu de le subir, résolu irréductiblement à être lui-même, par lui-même, jusqu'au bout, et à durer, dans l'impassibilité apparente d'un homme assuré de réussir parce qu'il a pour lui la logique, le bon sens et la vérité. » Il a réussi, en effet ; la supériorité de son œuvre a eu raison des détracteurs et s'est enfin imposée à l'admiration, au respect de son époque mieux éclairée et définitivement affranchie des iniques préventions d'antan : la consécration fut tardive, elle n'en demeure que plus glorieuse.

Dans la substantielle étude de M. Marius Vachon, si, négligeant le détail biographique et descriptif, nous cherchons la psychologie de l'artiste, elle se dégage en quelques précieuses indications émanant du maître lui-même :

Je serais plus qu'embarrassé de développer une esthétique quelconque, étant un être essentiellement instinctif, et juste le contraire d'un compliqué. S'il m'arrive de penser à ce que j'ai pu faire jusqu'ici, j'y découvre non pas la recherche, mais le besoin de la synthèse, sans jamais tomber dans l'épisodique, les scènes que j'imagine restant néanmoins probables et humaines... Je ne crois pas qu'on puisse analyser un cerveau comme on décrit les rouages d'une montre. L'artiste est insaisissable ; en lui prêtant une technique et des intentions en dehors de l'évidence, on est à peu près sûr de se tromper. Sa technique n'est autre chose que son tempérament ; et ses intentions, s'il est sain d'esprit, relèvent du simple bon sens ; — c'est déjà bien joli. — Il n'y a qu'à regarder le tableau bien en face, tranquillement, et jamais par derrière, où le peintre n'a rien caché.

Comme premier principe artistique pour Puvis de Chavannes, M. Vachon déclare qu'il ne peint que lorsqu'il a une idée bien nettement utile à exprimer, « représentant ce que Kant appelle *l'impératif catégorique de la moralité* ». D'où cette constatation hautement significative :

A voir avec quelle farouche énergie, quel stoïcisme inaltérable et quelle fière impassibilité cet artiste pendant trente ans a marché seul sur la route déserte, allant toujours droit devant lui sans jamais jeter un regard en arrière ni de côté pour savoir s'il est accompagné ou suivi, présentant un front serein, sinon indifférent, aux attaques et aux injures, il est certain qu'il a obéi à cet impératif catégorique de la moralité ; l'ambition la plus audacieuse n'aurait point suffi pour le guider et le soutenir.

Veut-on connaître, d'autre part, de quelle manière la conception de son œuvre s'élabore dans la pensée de l'artiste ?

Tout ce qu'il lit, écoute ou observe se transpose instantanément en une vision de peintre, dans les dispositions et les formes des éléments d'une décoration ou d'un tableau, suivant l'importance de ce qu'elle contient, avec les lignes, les plans et les groupements presque toujours définitifs ; car cette vision n'est jamais trop peu précise pour qu'elle reste à l'état de rêverie, état dont personne plus que lui n'a une impulsive aversion, et qu'il tient pour un des symptômes indiscutables de l'impuissance ou de l'affaiblissement en matière de création intellectuelle. La « vision » est d'ailleurs le terme familier dont, en parole et en écriture, il se sert pour indiquer le travail de son imagination; il en précise le caractère, dans ce billet à un de ses disciples qui voyage en Italie : « Vous revenez, la vue éclaircie, saturée, fortifiée par le spectacle journalier de beautés artistiques et naturelles de la plus grande intensité, tableaux mûris par le temps, paysages du ton le plus profond, etc. Qu'allez-vous penser devant mes visions qui sont, à prendre les choses au mieux, une complète transposition des lois naturelles ? Bien heureux si je leur suis resté parallèle. »

Puvis de Chavannes « voit » son œuvre telle qu'elle sera dans toutes ses parties, même pour les compositions les plus vastes et les plus compliquées. Mais, tant qu'il y a, là ou ici, quelque lacune, quelque « trou », il ne la met point au jour; il la tourne et retourne dans son cerveau jusqu'à ce qu'elle lui apparaisse définitive et complète.

Quant à l'indépendance totale qu'il considère comme indispensable à l'expression de sa pensée, ce livre nous cite un fait parfaitement caractéristique de la suprématie que sa volonté exige sans partage dans la conduite de son œuvre :

...Aussi, dans toute commande de décoration, Puvis de Chavannes se réserve-t-il toujours le droit de choisir son sujet et de le traiter comme il l'entend, sans ingérence quelconque, sans inspection ni contrôle administratif ou privé. A cet égard son intransigeance est irréductible ; aucune considération n'a jamais pu le faire dévier de cette ligne de conduite, nullement inspirée par un sentiment de vanité, mais simple instinct irrésistible d'un esprit ferme, qui estime que la première condition de succès en art est d'être soi-même, par soi seul, de ne relever que de sa conscience comme ordre et comme responsabilité. Il lui est arrivé de refuser des travaux importants, qui l'intéressaient fort et lui étaient nécessaires, parce que leur acceptation impliquait celle d'un sujet imposé. Quand la Chambre de commerce de Bordeaux eut achevé, en 1879, la restauration intérieure de la Bourse, elle songea à faire décorer de peintures le grand escalier de ce palais. Puvis de Chavannes en reçut la proposition et l'accepta. Tout était de nature à sourire à l'artiste dans ce projet de décoration: un monument public, chef-d'œuvre d'architecture ; un emplacement exceptionnel, permettant par ses dimensions d'y développer, en toute liberté d'espace, la composition la plus vaste ; une ville riche, luxueuse où l'on aime les arts. Peu de temps après, au moment où il se préoccupait de chercher ce qui pourrait le mieux convenir, la Chambre de commerce lui fit transmettre un programme de l'œuvre projetée, programme qu'avait rédigé une commission de fonctionnaires, d'érudits et de négociants. Il y avait là, entre autres articles : « Le poète Ausone revient par eau de sa compagne, sur un bateau chargé de fleurs et de fruits, que les nautonniers amarrent avec des cordes dans le port de Burdigala. » Le peintre répondit courtoisement qu'il désirait, suivant son habitude, choisir lui-même le sujet de sa composition, et qu'il s'empresserait d'en donner le titre aussitôt que ce choix serait définitivement arrêté. On lui répliqua que l'adoption d'un programme sous la forme délibératrice accoutumée le rendait obligatoire. Puvis de Chavannes refusa la commande...

Le très intéressant travail de M. Vachon se présente sous la forme typographique la plus soignée, avec de nombreuses planches en héliogravure tirées en taille-douce ou intercalées dans le texte. Parmi ces dernières, certaines impressions, en violet et en vert-pomme notamment, accusent un défaut de goût qui dépare un peu la belle tenue du livre par je ne sais quelle recherche de l'effet, bien superflue quand il s'agit de dessins de maître ; mais le grand caractère du crayon de Puvis de Chavannes est à même de résister aux atteintes d'une transposition de tons malhabile.

*Le Directeur-Gérant,* JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.

Ringel d'Illzach
1875

# TABLE DES MATIÈRES

(NOUVELLE PÉRIODE : TOME X. — 1895 : SECOND SEMESTRE)

---

JUILLET


*Causerie d'art : A propos de Jules Lemaître.* — E. DURAND-GRÉVILLE..... 1
*Une Collection de dessins d'artistes français : VIII.* — PH. DE CHENNEVIÈRES..... 22
*Le Concours de Rome : Peinture et sculpture.* — JEAN ALBOIZE..... 32
*Édouard Thierry et la Comédie-Française* (Suite). — GASTON SCHÉFER..... 36
*La Poésie moderne : Un livre de M. Émile Blémont.* — DANIEL DE VENANCOURT .... 51
*Une Sainte,* poésie. — THÉODORE MAURER..... 58
*Chronique*..... 60
*Les Livres*..... 73


AOUT


*Les Maîtres de la lithographie : J.-B. Isabey.* — GERMAIN HEDIARD..... 81
*Un Collection de dessins d'artistes français. IX.* — PH. DE CHENNEVIÈRES..... 91
*Causerie d'art : A propos de Jules Lemaître* (Suite). — E. DURAND-GRÉVILLE..... 102
*Yvette Guilbert.* — ÉMILE BLÉMONT..... 120
*Édouard Thierry et la Comédie-Française* (Fin). — GASTON SCHÉFER..... 130
*Ressouvenirs d'exil,* sonnets. — RAYMOND BOUYER..... 142
*Un livre sur l'art byzantin.* — LÉONCE BENEDITE..... 148
*Chronique*..... 150


SEPTEMBRE


*Le Salon de Gand.* — EUGÈNE DEMOLDER..... 161
*Une Collection de dessins d'artistes français : X.* — PH. DE CHENNEVIÈRES..... 168
*Études italiennes : Les Jeunes Hommes de Luini.* — PAUL FLAT..... 176
*Maîtres d'autrefois : Lesueur.* — MARMONTEL..... 183
*Causerie d'art : A propos de Jules Lemaître* (Fin). — E. DURAND-GRÉVILLE..... 194
*Les Maîtres de la lithographie : J.-B. Isabey* (Fin). — GERMAIN HEDIARD..... 214
*L'Histoire de la Renaissance en Italie.* — GASTON SCHÉFER..... 232
*Chronique*..... 238

OCTOBRE

*Eugène Delacroix d'après son Journal.* — RAYMOND BOUYER... 241
*Notice sur la vie et les ouvrages de M. Henri Chapu.* — COMTE HENRI DELABORDE... 260
*Un livre sur le XVI^e siècle.* — LOUIS DELZONS... 273
*Eugène Devéria et son Journal inédit.* — PAUL LAFOND... 290
*Trop tard,* sonnet. — FERNAND FOUQUET... 305
*Chronique*... 306
*Les Livres*... 316

NOVEMBRE

*Eugène Delacroix d'après son Journal* (Fin). — RAYMOND BOUYER... 321
*Une Collection de dessins d'artistes français : XI.* — PH. DE CHENNEVIÈRES... 341
*La Sixtine et la Légende des Siècles.* — MAURICE BAZALGETTE... 351
*Eugène Devéria et son Journal inédit* (Suite). — PAUL LAFOND... 358
*La Tour,* poésie. — LÉONCE DEPONT... 374
*Les Théâtres.* — L. VERNAY... 376
*Chronique*... 384
*Les Livres*... 395

DÉCEMBRE

*Études italiennes : Du Jardin de Vérone.* — PAUL FLAT... 401
*Le Salon de M. Roger Marx.* — RAYMOND BOUYER... 406
*Les Peintres orientalistes français.* — LÉONCE BENEDITE... 421
*Eugène Devéria et son Journal inédit* (Fin). — PAUL LAFOND... 425
*Le Cours-la-Reine à l'Exposition de 1900.* — PIERRE DAX... 440
*Une Exposition d'œuvres d'Henri Martin.* — JEAN ALBOIZE... 445
*La Vieille Avare,* poésie. — ACHILLE MILLIEN... 449
*Chronique*... 450
*Les Livres*... 458

# TABLE DES GRAVURES

JUILLET

*Escarmouche de cavalerie à l'armée des Pyrénées-Orientales en 1794*, dessin de JACQUES GAMELIN ..... 26
*Le Rubis*, dessin de PIERRE PUGET ..... 28
*Portrait d'Émile Blémont*, lithographie originale en couleurs, de F.-A. CAZALS ..... 51

AOUT

*Jules Lemaître*, portrait peint par JEAN VÉBER ..... 104
*Yvette Guilbert*, portrait peint par ANDRÉ SINET ..... 120
*Yvette Guilbert*, portrait peint par JOSEPH GRANIÉ ..... 128
*Porte sculptée, à Montpellier*, par A. INJALBERT ..... 150

SEPTEMBRE

*Un Épisode de la Divine Comédie*, dessin de GÉRICAULT ..... 172
*La Tondeuse de moutons*, dessin de J.-F. MILLET ..... 174
*Portrait de J.-B. Isabey*, dessiné par lui-même ..... 214

OCTOBRE

*Hommage à Delacroix*, tableau de FANTIN-LATOUR ..... 241
*La Jeunesse*, marbre d'HENRI CHAPU, élevé à la mémoire d'Henri Regnault à l'École des Beaux-Arts, d'après la gravure de J. JACQUET ..... 268
*Dans le ruisseau*, d'après la lithographie de JEAN VÉBER ..... 318
*Le Seigneur de Saint-Clair*, dessin de J. VAN DRIESTEN ..... 320

NOVEMBRE

*Allégorie de la Paix de 1719*, dessin de FRANÇOIS DE TROY ..... 348
*Portrait d'Eugène Devéria par lui-même, en 1835*, eau-forte de PAUL LAFOND ..... 358
*Portrait d'Eugène Devéria par lui-même, en 1863*, eau-forte du même ..... 372

DÉCEMBRE

Lithographie d'E. DINET, d'après son *Affiche pour l'Exposition des Peintres orientalistes français* ..... 421
*Porte du Cours-la-Reine, édifiée en 1616*, dessin d'EUG. DE MÉNORVAL, d'après ISRAEL SILVESTRE ..... 442
*Mysticisme*, tableau d'HENRI MARTIN ..... 446
*Un Artiste*, lithographie de RINGEL D'ILLZACH, d'après un masque en cire par lui-même ..... 460